காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் www.kaatchippizhai.com ஏப்ரல் 2014 | மலர் 2 | இதழ் 4 | ரூ.20

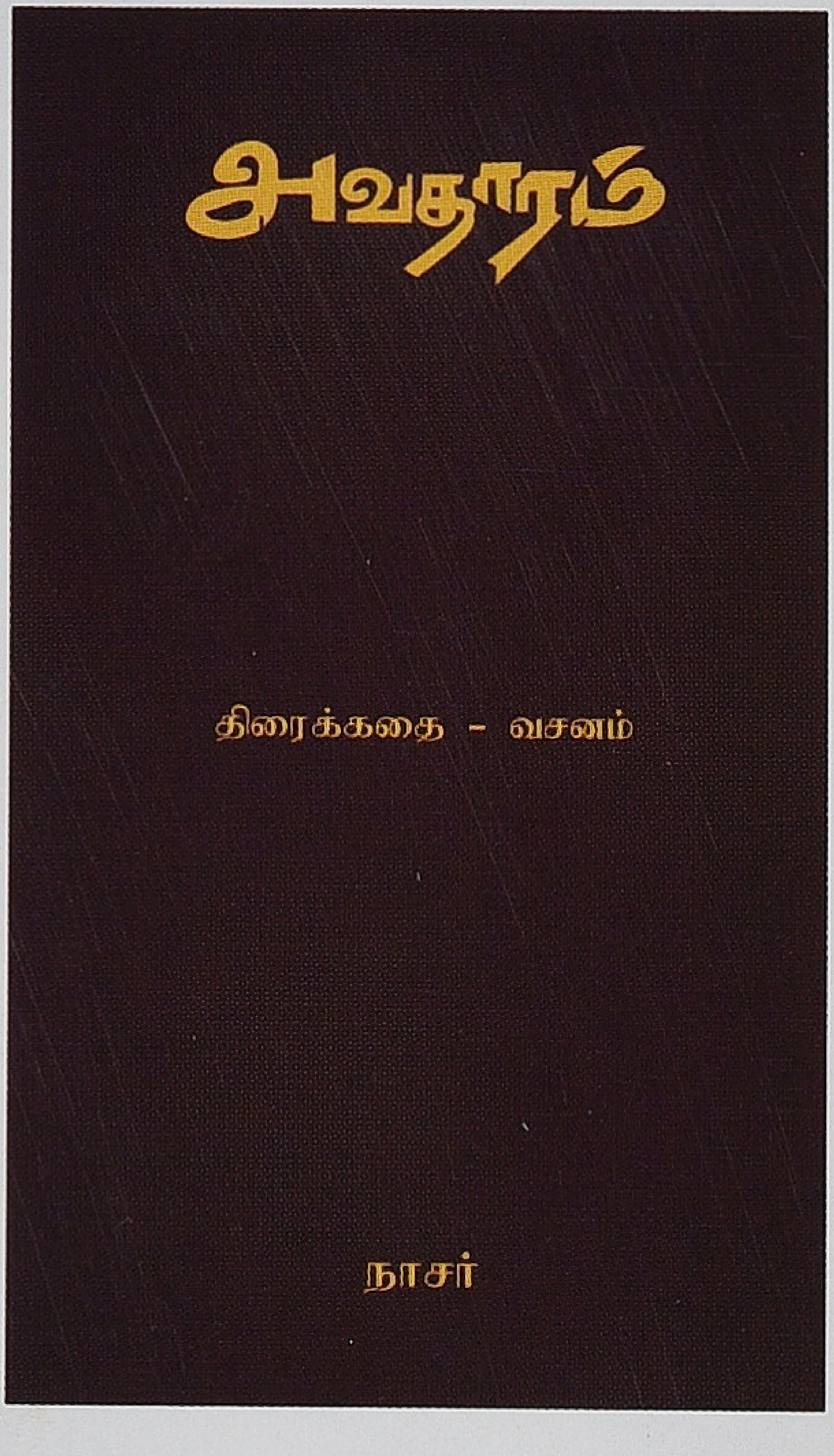
Tamil Film Journal April 2014 | Volume 2 | Issue 4 | Rs.20

சினிமா கலையாவது எப்போது?
ராஜன் குறை

குக்கூ - வேரில் பழுத்த பலா
சேரலாதன்

வியட்நாமில் தமிழ் சினிமா!
உமர்கய்யாம்

காட்சிப்பிழை வெளியீடுகள்



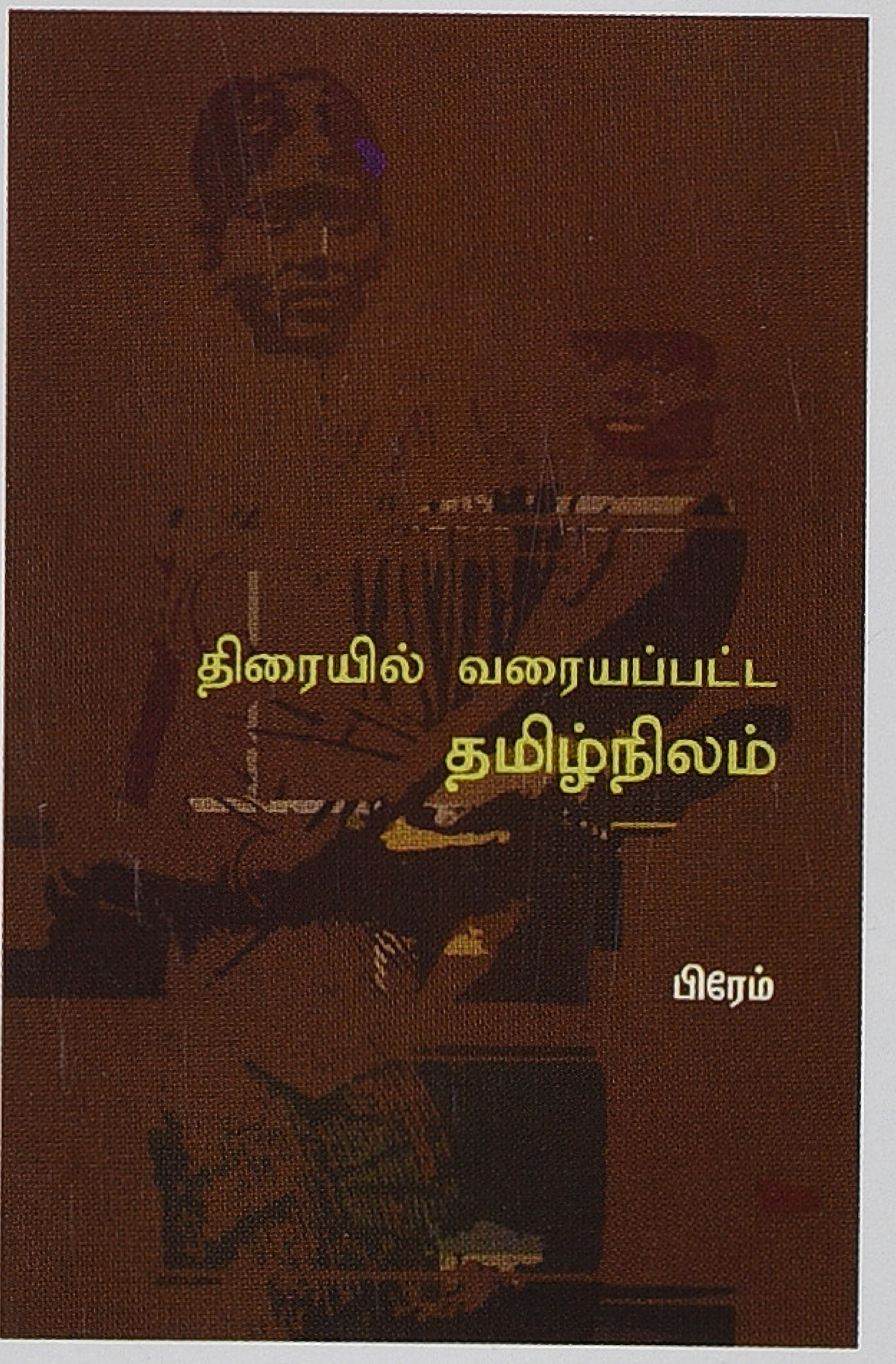
அவதாரம்

நாசர்

அளவு: 1 x 4
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 136
விலை ரூ. 200

ஹைதராபாத்தில் ஒரு சிறிய லாட்ஜ்... அந்த லாட்ஜில் குளித்துக்கொண்டிருந்தபோது, ஒரு பிம்பம் என் மனதில் தோன்றியது. நரசிம்ம அவதாரக் கோலத்தில் ஒரு கதாநாயகன், ஒரு வில்லனின் வயிற்றைக் கிழிப்பதாக அந்த பிம்பம் இருந்தது. 'அவதாரம்' உருவானதற்குக் காரணம் அந்த பிம்பம்தான், ஒரு நிகழ்வோ கதையோ இல்லை. அந்தப் பிம்பத்தைப் பல வடிவங்களில் எழுதிப் பார்த்தேன். நான், முதலில் 'அவதாரத்தை' திரைக்கதையாக எழுதவில்லை, கதையாகத்தான் எழுதினேன். கதையின் முதல் வடிவத்தை எழுதி முடித்தபிறகு காட்சிகளாகப் பிரித்து, அஞ் சல் அட்டை வடிவத்தில் நூறு அட்டைகளை எடுத்துக்கொண்டு ஒவ்வொரு அட்டையிலும் ஒரு காட்சியை எழுதினேன். 'அவதாரம்' படத்தை முடித்ததும் முழுப் படத்தையும் பார்த்த இளையராஜா, மிகவும் ஆர்வமுற்று, "என்னய்யா இப்படி ஒரு படம் பண்ணியிருக்கே" என்றார். இரண்டரை நாட்களில் ஆறு பாட்டைப் போட்டுக் கொடுத்தார். என்னுடைய சினிமா வாழ்க்கையில், மிக உன்னதமான காலக்கட்டம் 'அவதாரம்' எடுத்த நாட்கள்தான்.

நாசர்



திரையில் வரையப்பட்ட தமிழ்நிலம்

பிரேம்

அளவு: 1 x 8
தாள்: 18.6 கேஜி மேப்லித்தோ
பக்கங்கள்: 296
விலை ரூ. 260

தமிழ்ச் சமூகத்தின் அரசியல்சமூக உளவியல் பற்றிய புரிதல்களை விரிவுபடுத்தும் முயற்சியின் ஒரு பகுதியாக அமைந்தவை இந்தக் கட்டுரைகள். திரையில் வரையப் பட்ட தமிழ்நிலம் என்ற முதல் பகுதி கட்டுரைகள் கோட்பாடுகளையும் கருத்தியல்களையும் முன்வைத்து திரைப்படங்கள் பற்றிய சொல்லாடல்களை உருவாக்கும் முயற்சிகள். திரையில் படியாத தமிழ் மனம் என்ற இரண்டாவது பகுதி கோட்பாடுகளை, கருத்தியல்களை அரசியல் தளத்துடன் உறவுபடுத்தும் கட்டுரைகள். இவை இரண்டு பகுதிகளும் ஒன்றுடன் ஒன்று உறவுடையவை, தொடர்ச்சியாக அமைகின்றவை, ஒரே வகையான கேள்விகளைத் தம்முள் கொண்டிருப்பவை. திரைப்படம், மக்கள் அரசியல் இரண்டும் நவீன உருவாக்கங்கள், ஊடகக் கட்டமைப்புகள், அத்துடன் இரண்டுமே தனி மனிதர்களுக்கு அதிக இடமளிக்கும் கூட்டு நினைவு களால் அமைந்தவை. அதனால், தற்காலச் சமூக உளவி யல் சொல்லாடலில் இரண்டும் இணையமைப்புகளாக மாறிவிடுகின்றன.

காட்சிப்பிழை
28(பழைய எண்: 20) அசோக்நகர் பிரதான சாலை, டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை,
கோடம்பாக்கம், சென்னை - 600 024
மின்னஞ்சல்: kaatchippizhai@gmail.com, தொலைபேசி: 99445 83282 | 99529 72557 | 77080 58283

காட்சிப் பிழை

தமிழ் திரைப்பட ஆய்விதழ் | மலர்: 2 | இதழ்: 4 | ஏப்ரல் 2014

ஆசிரியர்
வீ.எம்.எஸ்.சுபகுணராஜன்

பொறுப்பாசிரியர்
தளவாய் சுந்தரம்

ஆசிரியர் குழு
ராஜன் குறை
சுந்தர் காளி
வேணு. மணி
முகமது சஃபி
மதுரை பாபு
மோனிகா

ஆலோசனைக் குழு
ஸ்டீபன் ஹியூஸ்
எம்.எஸ்.எஸ். பாண்டியன்
தேவேந்திரபூபதி

ஒருங்கிணைப்பு மேலாளர்
ஸ்ரீகுமார்

வடிவமைப்பு
ரவீந்திரன்

சர்குலேசன் & சந்தா
டி.காசிராஜன்
முத்துராஜ்

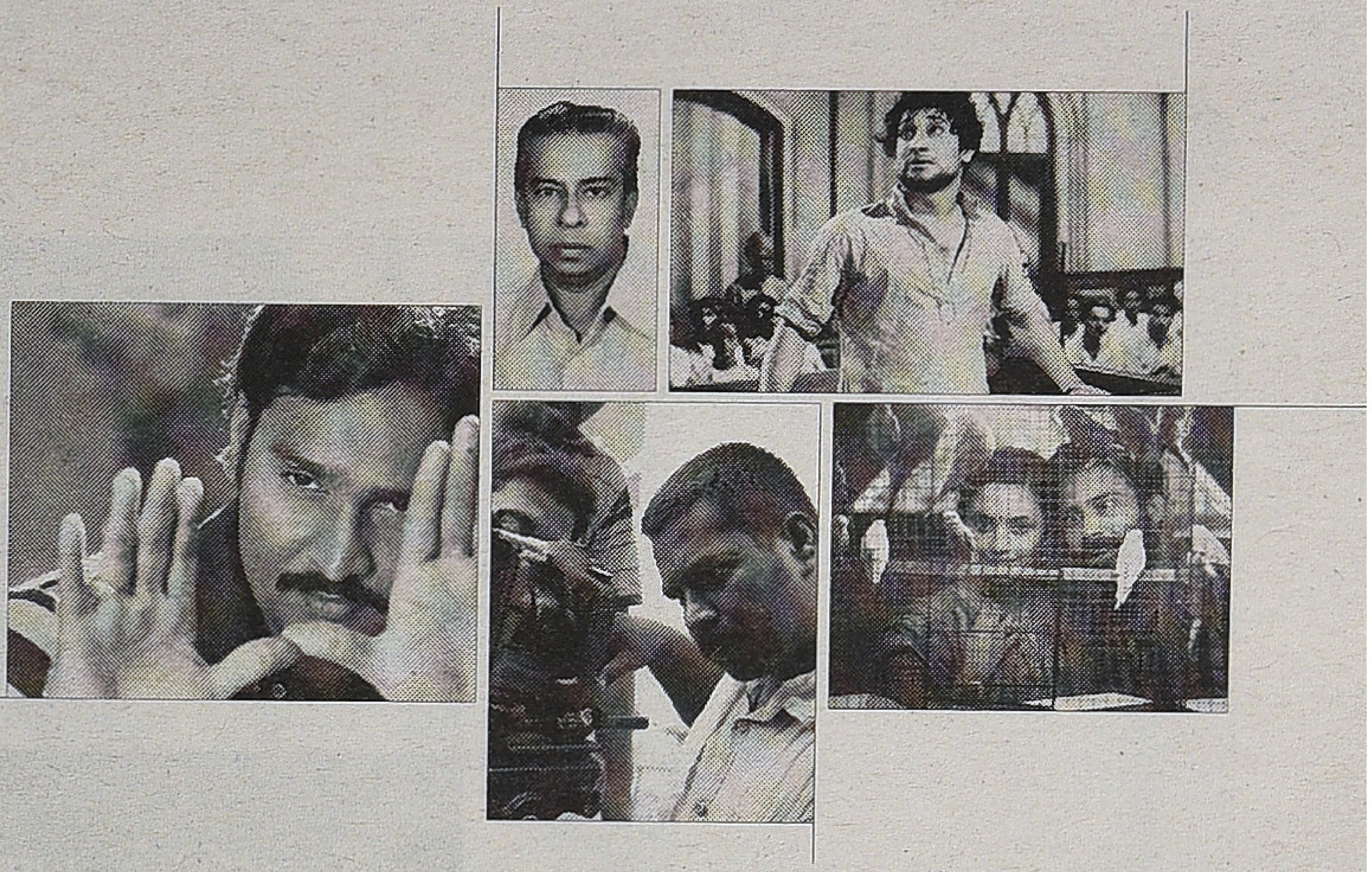
முகவரி
காட்சிப்பிழை
28(பழைய எண்: 20), அசோக்நகர் பிரதான சாலை
டாக்டர் அம்பேத்கர் சாலை
கோடம்பாக்கம்
சென்னை - 600 024

தொலைபேசி:
ஆசிரியர்
99445 83282

சர்குலேஷன் & சந்தா
99529 72557

மின்னஞ்சல்
kaatchippizhai@gmail.com

இணையதளம்
www.kaatchippizhai.com



இந்த இதழில்

04 சினிமா கலையாவது எப்போது?
ராஜன் குறை

11 குக்கூ வேரில் பழுத்த பலா
சேரலாதன்

16 வியட்நாமில் தமிழ் சினிமா!
நேர்காணல்: உமர்கய்யாம்
சந்திப்பு: வீ.எம்.எஸ். சுபகுணராஜன்

22 ஒலிக்காத பாடல்கள்
இயக்குனர் கமலக்கண்ண
தொகுப்பு: நந்த கோபால்

28 ஒரே படத்தில் உச்சம் தொட்ட வசுந்தரா தேவி
பா. ஜீவசுந்தரி

32 வயோதிகத்தின் பாடல்
ஆர். அபிலாஷ்

38 மனிதக் கருவாடும் கரையோர நண்டுகளும்
பெருமாள்முருகன்

44 அவருக்கு நிகர் அவரே...
உஷாதீபன்

52 மணிரத்னம் சினிமா
யமுனா ராஜேந்திரன்

64 தமிழ்த்திரை
சேரலாதன்

மீண்டும் பராசக்தி

சினிமா கலையாவது எப்போது?

இயல்புலகின் சலனத்தை, அசைவை பதிவு செய்து திரையில் காண்பிப்பது சாத்தியமானபோது (1895) சினிமா என்ற சாதனம் ஒரு அதிசயத்திற்குரிய பொருளாகத்தான் இருந்தது. அது ஒரு கலையாக உருவாகும் சாத்தியம் எதுவும் இருப்பதாக உடனடியாக அறியப்படவில்லை. இருபதாண்டுகள் கழித்து மெல்ல, மெல்ல அசையும் பிம்பங்களை பயன்படுத்தி கதை சொல்ல முடியுமென்பதையும், அதன்பொருட்டு அதை கலை என்று யோசித்துப் பார்ப்பதும் (1915 முன்ஸ்டர்பெர்க்) சாத்தியப்படத் துவங்கியது. ஆனாலும்கூட சினிமா கலையின் பிரத்யேகமான குணாதிசயம் எது என்பது துல்லியமாக அறியப் படவில்லை. ஏறத்தாழ தொண்ணூறு ஆண்டுகள் கழித்து (1895 - 1985) தெல்யூஸ் என்ற தத்துவ இயலாளர் சினிமா குறித்து எழுதும் போதுதான் சினிமாக் கலையின் பிரத்யேகமான குணாதிசயம் என்ன என்பது துல்லியமாக அறியப்பட நேர்ந்தது.

அப்படியென்றால் இந்த தொண்ணூறு ஆண்டுகளில் திரைப்படம் குறித்து எழுதியவர்கள் எல்லாம் அதன் கலை நயங்களைப் பற்றி எதுவுமே சொல்லவில்லையா என்று கேட்கலாம்; பலருக்கு கோபம்கூட வரலாம். அதற்குப் பதிலாக என் கூற்று எப்படி அமையுமெனில், "சொன்னார்கள்; ஆனால் அவர்கள் கூற்றின் அடிப்படையாக திரைப் படத்திற்கே உரிய கலாரூபம் விளங்க வில்லை. அவர்கள் பிற கலைகளின் சிறப்புத் தருணங்களை திரைப் படத்திற்கு ஏற்றிக் கூறினார்கள் அல்லது மேலோட்டமான சாத்தியப் பாடுகளை முன்னிறுத்தினார்கள்" என்றுதான். திரைப்படத்தின் பிரத் யேக குணங்களை தெல்யூஸிற்கு முன் ஓரளவு உணர்ந்தவர்கள் என பெஞ் சமின், கிரெகௌர் ஆகியோரை வேண்டுமானால் கூறலாம்.

இவ்வாறு நிகழக் காரணம் திரைக் கலை ஆன்மா அடைபட்டுவிடும் இருபெரும் சிறைகள் எனலாம். பௌதிக அல்லது இயற்பியல் உலகமும், கதையாடல் அல்லது மொழிதல் என்பதும் அந்த இருபெரும் சிறைகளாகும். திரைப் படக் கலையை வரையறுக்க வந்த

பராசக்தி

அனைத்து கோட்பாட்டாளர்களும் இந்த இரண்டு சிறைகளின் பரிமாணங்களையே தொடர்ந்து பேசினார்கள். ஆன்மாவை கண்டு கொள்ளவில்லை. முதலில் நாம் இந்த சிறைகளின் தன்மைகளை விரிவாக புரிந்துகொள்வோம்; பிறகு சிறைமீட்பு எப்படி நிகழ்ந்தது என்று பார்ப்போம்.

இயற்பியல் உலகெனும் சிறை:

இயற்பியல் உலகென்று இங்கே கூறப்படுவது உண்மையில் புலனுலகமாகும். அதாவது புலன்களால் கட்டமைக்கப்பட்டு நமது பிரக்ஞையால் தூலமான வெளியென்று உள்வாங்கப்பட்டு நம்முன்னே விரிந்துள்ள உலகமாகும். சினிமா இந்த உலகைத்தான் காட்சிப்படுத்துகிறது. ஒன்று உள்ளது உள்ளபடியே காட்சிப்படுத்துகிறது. மலைகளையும் கடலையும் காட்சிப்படுத்துவது போல. இரண்டு புலனுலகின் பொருட்களை வைத்து ஜோடனைகள் செய்து அதைக் காட்சிப்படுத்துகிறது-ஸ்டுடியோவில் நந்தவன செட் அல்லது அரண்மனை செட் போடுவதுபோல. எப்படியிருந்தாலும் முன்காட்சி (profilmic) என்பதே காமிராவால் பதிவுசெய்யப்படும் பிம்பமாக இருக்கிறது. இந்த அம்சத்தில் திரைப்படமும் புகைப்படமும் ஒன்றுபோலவேதான் இயங்குகின்றன; திரைப்படம் அசைவினை, சலனத்தை சேர்த்து பதிவு செய்கிறது; புகைப்படம் உறைநிலைகளாகப் பதிவு செய்கிறது என்பதுதான் வித்தியாசம். இவ்வாறு பதிவாகும் பிம்பங்களில் சில மாற்றங்களை செய்யலாம் என்பதால் அதன் அடிப்படை குணாதிசயமான முன்காட்சிப் பதிவு என்பதை மறக்க முடியாது. முன் காலங்களில் ஃபிலிம் சுருளில் நேரடியாக கீரியோ அல்லது சில ரசாயனங்களைக் கொண்டோ மாற்றங்களை செய்வார்கள்; இப்போது கணினியின் உபயோகத்தில் மிக நுட்பமான விரிவான மாறுதல்களை செய்ய இயலுகிறது. இந்த மாற்றங்கள் பதிவான முன்காட்சியினை தேவையானபடி மாற்றியமைக்கின்றன. ஆதலால் புகைப்படத்திலோ திரையிலோ காண்பதை முழுமையாக இயல்புலகில் நிகழ்ந்ததாக நம்புவது எளிமையான மனோபாவம் என்பது மட்டுமன்றி, பாமரர்களும்கூட தந்திரக் காட்சிகள் பல்வேறு மட்டங்களில் ஜோடிக்கப்பட்டவை என்பதை புரிந்துதான் வைத்திருந்தார்கள்.

இந்த ஜோடனை, நகாசு வேலையெல்லாம் தாண்டி இயல்புலகை காட்சிப்படுத்துவதே சினிமாவின் அடிப்படைக் கவர்ச்சியாக இருந்தது. முதலில் செய்திப்படமாகவும் ஆபத்தான பயணங்களை காட்டி மகிழ்விக்கும் படங்களாகவும், விநோதமான மனிதர்களையும் இயற்கை சூழல்களையும் காட்டும் படங்களாகவும் இருந்த சினிமாவினை எப்படி கலையாக புரிந்துகொள்வது என்பது கேள்விக் குறியாகவே இருந்தது. உதாரணமாக புகைப்படத்தை எடுத்துக்கொண்டால் ஓவியரின் பிரக்ஞை ஓவியத்தில் தொழில்புரிவதற்கு ஒப்பாக புகைப்படத்தில் என்ன இருக்க முடியுமென்பது கேள்வியாக இருந்தது. கிரகௌர், தொள்ளாயிரத்து இருபதுகளில் எழுதிய, புகைப்படம் குறித்த கட்டுரையில், ஒரு சம்பவத்தை

குறிப்பிடுகிறார். ஒரு வயதான பிரபுத்துவக் குடும்பத்து செல்வந்தர் தன்னை படம் வரைய ஒரு புகழ்பெற்ற ஓவியரை அமர்த்துகிறார். அவர் வரைந்து கொண்டிருக்கையில் தன்னுடைய முகத்திலுள்ள சுருக்கங்களை தத்ரூபமாக வரையும் படி கூறுகிறார். தன் தூரிகையை விட்டெறிந்த ஓவியர் தன்னால் ஓவியம்தான் வரையமுடியும், சுருக்கங்களை தத்ரூபமாக படம் பிடிக்க புகைப்படக்காரரை கூப்பிட்டுக் கொள்ளுங்கள் என்று சொல்லிவிட்டு சென்றுவிடுகிறார். இதன் பொருள் என்னவென்றால் ஓவியரின் பிரக்ஞை இயந்திரத்தனமாக உள்ளதையெல்லாம் வரைவது அல்ல என்பதாகும்; அத்தகைய சிந்தனையற்ற இயந்திரம் புகைப்படக்கருவி என்பதால் அதில் கலாபூர்வமான பிரக்ஞை செயல்படுவதில்லை என்பதும் அதனால் அது கலையல்ல என்பதும், அடுத்த நிலையில் உட்கருத்துக்கள். பின்னாளில் புகைப்படம் ஒரு கலையென்பது எவ்வாறெல்லாம் நிறுவப்பட்டது என்பது வேறு பிரச்சினை; இங்கே நாம் திரைப்படக் கலையை மையப்படுத்தியிருப்பதால் அதைப் பற்றி முதலில் பேசுவோம்.

எவ்வளவுதான் யோசித்துப் பார்த்தாலும் எதிரில் உள்ள இயற்புலக நிகழ்வை சிறப்பாக பதிவு செய்ததாக திரைப்படத்தைக் கூறலாமே தவிர இதில் கலை எங்கே வந்தது? ஒரு நடிகரின் பாவம் நன்றாக இருந்தால் அது நடிப்புக் கலை சார்ந்தது. ஒரு அரங்கமைப்பு நன்றாக இருந்தால் அது அரங்கக் கலை நிபுணரின் வெற்றி. ஒரு இயற்கைக்காட்சி நன்றாக இருந்தால் அது இயற்கையின் சிறப்பு. இதற்காகவெல்லாம் சினிமா எப்படி தன்னை பாராட்டிக்கொள்ள முடியும்? சூரிய அஸ்தமனத்தை ஃபில்டர் போட்டு அழகாகப் படம் பிடித்துக்காண்பித்தால், அரங்கத்தில் மக்கள் கைதட்டினால், பெருமை சூரியனுக்குத்தானே தவிர சினிமாவிற்கல்லவே?

ஒரு சில கோணங்களை தேர்வு செய்வதும், காமிரா அசைவுகளை நிர்ணயிப்பதும், ஒளியை மட்டுப்படுத்துவதும் கலையாகி விடுமா? சாதாரண ஒப்பனை வேலைகள்தானே அவை? கலையின்

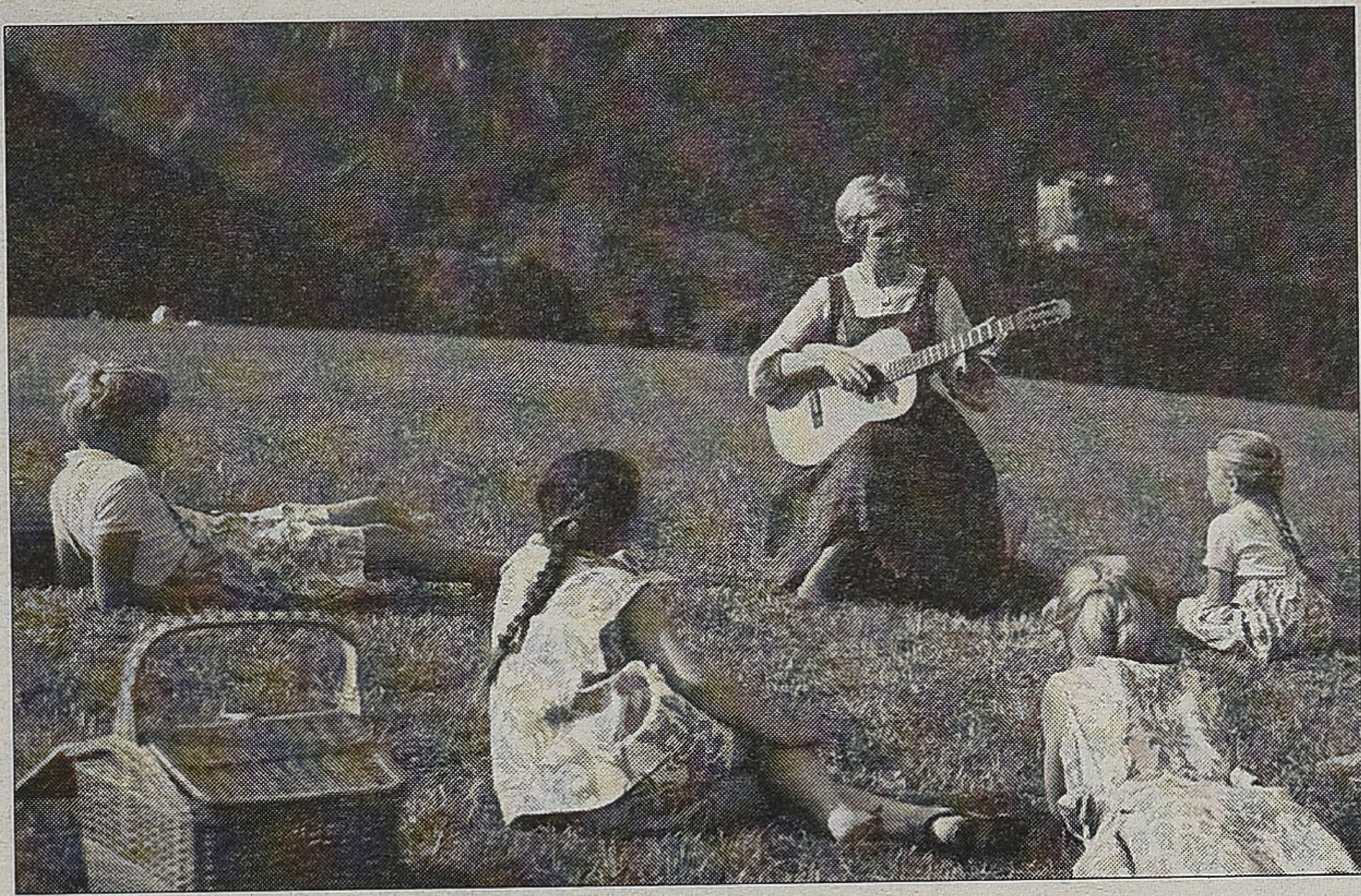
The Cabinet of Dr. Caligari

அடிப்படையான படைப்பூக்கம் எங்கே இதிலெல்லாம் முழுமையாக விகசிக்கிறது என்பது ஒரு கேள்விதானே? இன்று ஒரு குழந்தை கூட செல்ஃபோனில் அழகாகப் படமெடுத்துவிடுகிறதே? உண்மையிலேயே ஒரு நிமிட நேரம் நான் பேசிக்கொண்டே நடப்பதை ஒரு மூன்று வயதுக் குழந்தை அழகாக காட்சிப்பதிவு செய்துவிட்டது. அதை திரையில் காட்டினால் அந்தக் காட்சியை பதிவு செய்தது மூன்று வயதுக் குழந்தையா அல்லது முதிர்ந்த திரைப்படக் கலைஞரா என்று பிரித்தறிவது கடினம். அவ்வளவுதான் திரைப்படக் கலையா?

கதையாடல் அல்லது மொழிதல் என்னும் சிறை:

எனக்கு 'சினிமா மொழி' என்ற சொற்சேர்க்கையை கேட்டாலே காதில் பஞ்சையடைத்துக்கொண்டு எங்காவது ஓடி விடவேண்டும் என்று தோன்றும். சினிமாவின் ஆன்மாவை கொடூரமாக சிறைப்படுத்தியது இந்த சினிமா மொழி கோட்பாடுதான். இவர்கள் முன்வைத்து கருத்து இதுதான்: இயல்புலக நிகழ்வுகளை காட்சிப்படுத்தியதை வெட்டிச் சேர்ப்பதுதான் சினிமா மொழி, கதையாடல், கலை எல்லாம். அதாவது எடிட்டிங் என்ற படத்தொகுப்பில்தான் கலை இருக்கிறது. ஒரு காட்சியை தொடர்ந்து எப்படி இன்னொரு காட்சி அமைகிறது என்பதிலேயே கதையின் வளர்ச்சி இருப்பதால் அதை திறம்படவும் சாமர்த்தியமாகவும் செய்வதில் உள்ள திறன் கலையாக அறியப்பட்டது. குறிப்பாக அருகாமைக்காட்சி உள்ளிட்ட பல அம்சங்களை ச்ரியாக பயன்படுத்தி பல்வேறு கோணங்களில் ஒரு காட்சியை விவரிப்பது போன்றவை முக்கியப்படுத்தப்பட்டன. ஐஸன்ஸ்டைனின் 'ஒடெஸ்ஸா நகரத்து படிகட்டுகளில்' எழுச்சியுற்ற மக்களை ராணுவும் அடக்கும் காட்சி இதற்கான ஒரு காவிய உதாரணமாக விளங்கியது.

இத்தகைய அம்சங்கள் திரைப்படக்கலையின் அங்கங்கள் என்பதில் எனக்கு மறுப்பில்லை. ஆனால், காட்சிரீதியாக கதைசொல்லி விடுவதோ எதையாவது உணர்த்தி விடுவதோ மட்டுமே சினிமா என்று புரிந்துகொள்வதில்தான் பிரச்சினை இருக்கிறது. இதுபோன்ற படத்தொகுப்புகளோ காட்சியமைப்புகளோ நமக்கு எதையோ புரியவைப்பதோ, உணர்த்துவதோ இந்தக் கலையின் ஒரு அம்சமே. அதானூடாக நாம் பெறும் அனுபவத்திற்கு அதையும் கடந்த பரிமாணங்கள் இருப்பதை இந்த கதையாடல் மற்றும் மொழிதல் சிறை நம்மை அறியவிடாமல் தடுக்கின்றது. அதிலும் குறிப்பாக தமிழ் சினிமா குறித்து பேசத்தலைப்பட்டால் ஐயோ வசனம் பேசிவிட்டார்கள், பாடி விட்டார்கள், குடி முழுகிப் போய்விட்டது, சினிமா என்பது பேசாமொழியாக்கும் என்று பிரலாபம் வைப்பவர்கள் இந்தக் கலையின் பெரிய எதிரிகள் என்று



Sound of Music

எண்ணாமல் இருக்க முடியவில்லை. அவர்களுக்கும் நான் எதிரியாகத் தெரிவதில் பெரிய வியப்பிருக்க முடியாது.

ஆசிரியர் என்ற போலியான தப்பித்தல் வழி:

இந்த இரு சிறைகளிலும் சினிமாவின் ஆன்மா மாட்டிக்கொண்டதால் தங்கள் வியாக்கியானங்களில் ஏதோ போதாமை இருப்பதாக உணர்ந்த 'கலைப்பட' அபிமானிகள் 'ஆசிரியர் கோட்பாடு' என்ற ஒன்றை நம்பத் தலைப்பட்டார்கள். ஃபிரஞ்சு மொழியில் இதற்கான வார்த்தை 'ஆட்ட(இய)ர்' என்பதாம். ஆட்டர் என்பதற்கும் ஆட்டியர் என்பதற்கும் இடையில் உச்சரிப்பு அமைய வேண்டும். ஆச்சூர் என்று யமுனா ராஜேந்திரன் எழுதத் தொடங்கியிருப்பது விரும்பத்தக்கதல்ல. இந்த ஆட்டர் அல்லது ஆசிரியக் கோட்பாடு இயல்புலகு, கதையாடல் அல்லது மொழிதல் ஆகிய இரண்டு சிறைகளில் சிக்கிக்கொண்ட சினிமாவை விடுவிப்பதான பாவனை கொண்டது. எப்படியெனில் கலைஞரான ஒருவர் ஒரு காட்சியை தன் மனதில், பிரக்ஞையில் காண்கிறார்; அவர் அதனை இயல்புலகு மற்றும் பல்வேறு உபகரணங்கள் துணையுடன் காமிரா முன் நிகழ்த்தி பதிவு செய்கிறார். படத்தொகுப்பு, ஒலி சேர்க்கை ஆகியவற்றின் மூலம் தன் கற்பனையை முழுமையாக்குகிறார். இதனை சாதிக்க அவர் பல்வேறு நபர்கள், உபகரணங்களை சார்ந்திருந்தாலும் தன்னுடைய பிரக்ஞையில் உதித்ததை காட்சிரூபமாக்குவதால் அவரே அந்த காட்சியின், படத்தின் ஆசிரியர் ஆகிறார். ஒரு பாடகன் தன் கற்பனையை ஆலாபனையாக மாற்றுவது போல, ஒரு ஓவியர் தன் கற்பனையைத் தூரிகையால் பிம்பமாக்குவது போல, ஒரு எழுத்தாளன் கற்பனையைச் சொற்களில் வடிப்பது போல அவரும் ஒரு ஆசிரியரே.

இந்த ஆசிரியர் கொள்கையை/ ஆசிரியப் பிரக்ஞையை மொழி வயமானதாக கருதிய அமைப்பியல் அதை மறுத்து திரைப்படம் கூட்டுப் படைப்பு என்று வாதிட்டதாக கூறப்படுவது உண்டு. உண்மையில் குறியியக்கத் தத்துவத்தில் ஒரு மனிதரின் பிரக்ஞை என்பது குறியியக்கத்தின் இடையறாச் சங்கிலியின் ஒரு கண்ணியே என்பதால் ஒருவரின் பிரக்ஞையில் காட்சி உருவானதா, கூட்டுப்பிரக்ஞையில் உருவானதா என்பது பெரிய பிரச்சினை கிடையாது. இயக்குனர், ஒளியமைப்பாளர், புகைப்படக்கலைஞர், படத்தொகுப்பாளர், இசையமைப்பாளர் எல்லோரும் தங்கள் கற்பனைகளை செயல்படுத்தி ஒரு காட்சியை உருவாக்கினால் அது கலையில்லாமல் போய்விடாது. ஒற்றை ஆசிரியர் என்ற மாய்மாலத்தினால் கலையை புரிந்துகொள்ள பெரிய உதவி எதுவும் கிடையாது. ஆசிரியன் இறப்பதோ உயிருடன் இருப்பதோ கலையின் பிரச்சினை கிடையாது; ஆசிரியர் ஒருத்தியாக இருப்பதோ பலராக இருப்பதோ முக்கியமான சங்கதியல்ல.

அப்படியென்றால் என்னதான் அடையாளம் கலை என்பதற்கு? கலை என்பது கலைக்க வேண்டும்; எதை கலைக்க வேண்டும்? சுய உருவாக்கத்தை கலைக்க வேண்டும். சுயமற்ற திரட்சியிலிருந்து சுயத்தையும் சுயத்திலிருந்து சுயமற்ற திரட்சியையும் கலைத்துருவாக்கி விளையாடுவதே கலை. பிரக்ஞையின் விளிம்பில் நடக்கும் நடனம். இதற்கு ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட வடிவங்களும் சமூகப் பயன்களும் உண்டு.

தெல்யூஸ் என்ற மந்திரவாதி விடுவித்த சினிமாவின் ஆன்மா:

ஷேக்ஸ்பியரின் 'டெம்பஸ்ட்' நாடகத்தில் மரத்தில் சிறைபட்டிருந்த ஆன்மாவை ப்ராஸ்பரோ விடுவித்தது போல, கல்லாக சமைந்திருந்த அகலிகையை ராமன் விடுவித்தது போல, சினிமாவின் ஆன்மாவை பெர்க்ஸனின் தத்துவம் கொண்டு விடுவித்தவர் தெல்யூஸ். காலமே திரைக்கலையின் கச்சாப்பொருள் என்று காண்பதே அந்த விடுதலை. அதாவது இயல்புலகம் அல்லது புலனுலகம் இடப்பரிமாணமாகவும் முப்பரிமாணமாகவும் தோன்றுவதை காலமாக ரசவாதம் செய்து திரை நிகழ்வாக்குகிறது சினிமா. தார்கோவ்ஸ்கி தன்னுடைய நூலுக்கு காலத்தை செதுக்குவது என்று பெயரிட்டது மிகப்பொருத்தமானது. உண்மையில் சினிமாவின் ஆன்மாவினை தெல்யூஸ் விடுதலை செய்தார் என்று கூறுவதுகூட முழுமையானதல்ல. புலன்கள் சமைக்கும் இயல்புலகில் சிறைபட்டிருந்த காலத்தை சினிமா விடுதலை செய்கிறது என்பதே பொருத்தமானதாகும்.

புலன்கள் அசைவு, அசைவின்மை என்ற இரண்டு நிலைகளை கற்பித்துக் கொண்டு பொருட்களை அணுகுவதால் காலத்தை இடத்துடன் பிணைத்துவிடுகின்றன. உண்மையில் அசைவின்மை என்று எதுவும் கிடையாது. அனந்தகோடி பிம்பங்களின் எல்லையற்ற ஊடாட்டமே பிரபஞ்சம். இந்த ஊடாட்டத்தினால் செறிவுகொள்ளும் மாற்றமே காலம் என்று அறியப்படுகிறது.

கிரிக்கெட் மாட்சில் வீசப்படும் ஒவ்வொரு பந்தையும்

ஸ்லோமோஷனில் பார்த்து பழக்கப்பட்டுவரும் நமக்கு இந்த தத்து வ அடிப்படைகள் சுலபமாக புரியவேண்டும். முப்பரிமாண நிகழ்வு திரையில் இருபரிமாண நிகழ்வாக மாற்றமடையும்போதே இடம் காலமாக மாறிவிடுகிறது இல்லையா? ஆனால், முப்பரி மாணம் இருபரிமாணமாக பிரதி நிதித்துவம் செய்யப்படுவதாக நாம் புரிந்துகொள்வதால் இந்த மாற்றத்தை கவனிப்பதில்லை. புலன்கள் கட்டமைத்த உலகிலிருந்து பிம்பங்களை பிரித்தெடுத்து கால வயப்படுத்தி காட்சிப்படுத்தும் சினிமாவை நாம் ஒரு பதிவு செய்யும் இயந்திரமாக, பிரதிநிதித்துவம் செய்யும் இயந்திரமாக பார்ப்பதால் அதனடிப்படையில் ஒரு பெரும் புலனியல் பெயர்ச்சி இருப்பதை கவனிக்க மறுக்கிறோம். நம் புலன் களுக்கு அப்பால் நிகழும் அசைவை புலன்களுக்குள் கொண்டுவருகிறது சினிமா. அதன்பொருட்டே அது முப்பரிமாணத்தை இருபரிமாணமாக மாற்றுகிறது. இந்த மாற்றம் கிரிக்கெட் மாட்ச் அல்லது டென்னிஸ் மாட்ச்சை பொறுத்தவரை நம் துய்ப்பை பன்மடங்கு அதிகப்படுத்துகிறது. விளையாட்டின் நுட்பங்களை நம் புலன்கள் காட்டித்தருவதைவிட துல்லியமாக காட்டித்தருவதுடன் பணி முடிந்துவிடுகிறது. ஆனால், திரைக்கதையாடலில் இதே அம்சம் பல விஸ்வரூப குணாதிசயங்களை பெருகின்றது. நிகழ்வுகளின் உள் மடிப்புகளில் பொதிந்துள்ள காலத்தை பல்வேறு விதமாக விரிவு கொள்ளச் செய்கிறது சினிமா. ஒரு இலையின் அசைவை, புருவ வளைப்பை, விரல்களின் நெளிவை அவற்றின் கால விகசிப்புடன் திரை வெளியெங்கும் காட்ட வல்லமை பெற்றதல்லவா சினிமா. ஆகா! இந்த மாயத்தை எவ்வளவு தீவிரமாக கலை உன்மத்தத்துடன் எண்ணற்ற திரைப் படங்களை மேற்கோள் காட்டி விவாதிக்கிறார் தெல்யூஸ்!

ஏற்கனவே 'காட்சிப்பிழை'யில் நான் எழுதத் தொடங்கிய தெல்யூஸின் திரைத் தத்துவம் குறித்த தொடரில் அவர் குறிப்பிடும் பல்வேறு பிம்ப அமைப்புகளின் தர்க்கங்களை விளக்க முற்பட்டிருந்தேன். தமிழ் சினிமாவில் போதிய எடுத்துக்காட்டுகளை சேகரிக்கும் அவகாசம் இல்லாததாலும், தெல்யூஸின் நூற்களை விளக்கிச்சொல்லப் பயில்வதற்கு எனக்கு இன்னம் கால அவகாசம் தேவைப்படுவதாலும் அந்தத் தொடரை நிறுத்திக்கொண்டேன். அது மட்டுமின்றி இதுபோன்ற செயலில் ஈடுபடும்போது நம்முடன் தொடர்ந்து உரையாடவும் எழுத்தை கூட்டுச்செயல்பாடாக மாற்றவும் வல்ல ஒரு வாசகர் குழு தேவைப் படுகிறது. அதெல்லாம் விரைவில் கைகூடி மீண்டும் விரிவாக தெல்யூஸின் பார்வைகளை எழுதும் காலம் விரைவில் தோன்றும் என எதிர்பார்க்கிறேன்.

தெல்யூஸை பயின்றது என்னுள் ஒரு தெளிவைக் கொடுத்திருக்கிறது. தமிழகத்தின் ஒரு குறிப்பிட்ட வர லாற்றுத் தருணத்தில் திரைக்கலையின் ஆற்றல் சமூக மாற்றத்திற்கான ஆற்றலாக பரிணமித்ததை அவரது பார்வைகளைக் கொண்டு என்னால் புரிந்துகொள்ள முடிகிறது. இது உலகின் பிற பகுதிகளில் நிகழாத ஒரு அபூர்வ நிகழ்வெனவும் எண்ணத் தோன்றுகிறது. சீக்ஃப்ரிட் க்ரகௌர் The Cabinet of Dr.Caligari (1920) என்ற படத்தின் உருவாக்கத்துடன் ஹிட்லரின் அரசியலை இணைத்து எழுதிய From Caligari to Hitler (1945) என்ற நூலுடன் வேண்டுமானால் என்னுடைய புரிதலை இணைத்துப் பார்க்கலாம். ஆனால், என்னுடைய தமிழ் சினிமாக் கதை பாசிசத்தின் கதையல்ல; வெகுஜன அரசியலின் கதை; மக்களாட்சியின் கதை. இதில் எத்தனையோ குறைகள் இருக்கலாம்; உலகில் எங்குமே அரசியலின் அடிப்படை முரண்பாடுகளுக்குத் தீர்வு காணப்படவில்லை. முதலீட்டிய நவீனத்தின் வளர்ச்சியுடன் இணைந்த இந்த மக்களாட்சி அதற்குரிய குறைநிறைகள் அனைத்தையும் கொண்டிருப்பது இயற்கை. வைதீக மேட்டிமைத்தனமோ பிற்காலனீய மேட்டிமைத்தனமோ மார்க்சீய மேட்டிமைத்தனமோ தமிழகத்தின் வரலாற்று வியக்திகளை புரிந்து கொள்ள உதவாது. வைதீக மேட் டிமைத்தனம் சமஸ்கிருதம் தெரியுமா என்று பார்க்கும்; பிற்காலனீய மேட் டிமைத்தனம் கோட் சூட் போட்டி ருக்கிறார்களா என்று பார்க்கும்; மார்க்ஸீய மேட்டிமைத்தனம் பாட்டாளி வர்க்க பிரக்ஞையின் முத்திரை இருக்கிறதா என்று பார்க்கும். பெரியார், அண்ணா, கருணாநிதி, எம்.ஜி.ஆர்., சிவாஜி ஆகியோ ரெல்லாம் இத்தகைய அடை யாளங்களை பூர்த்தி செய்யாததால் இந்த மேட்டிமைத்தன்மைகளின் பார்வையில் வரலாற்று வியக்திகள் ஆகமாட்டார்கள். இதில், 'தெல்யூஸை வைத்துக்கொண்டு தமிழ் சினிமாவை கௌரவப்படுத்தப் பார்த்தால் சும்மா விடமாட்டோம் தெரியுமா?' என்று ஒரே சலம்பல் வேறு.

சினிமா கலையாவது எப்போது?

சுயமற்ற புலன்திரட்சியை சுயமாக்கியும் சுயத்தை சுயமற்ற புலன் திரட்சியாக்கியும் கலைத்துருவாக்கி விளையாடுவதே கலை என்று பார்த்தோம். சினிமா எப்படி இந்தக் காரியத்தை செய்கிறது என்று தெல்யூஸின் வழிநின்று புரிந்துகொள்ள வேண்டும். அதற்கு முன்னால் லக்கானிய உளவியல் புரிதலில் சுயம் எப்படி உருவகிக் கப்பட முடியும் என்பதை சுருக்க மாகப் பார்ப்போம்.

புலனுலகு என்பதை ஒரு நீர்ப் பரப்பு என்று கொண்டால், வார்த்தைகள் உள்ளிட்ட சின்னங்கள் அதன் மீது வீசும் காற்று. புலனுலகில் தன்னை ஒரு புலன் திரட்சியாக காணத்தொடங்கும் சுயம் காற்றின் விசைக்கு ஆட்பட்டு ஒரு நீர்க் குமிழியாக மாறுகிறது. இந்த நீர்க்குமிழி உடைந்தால் அதன் சுவர் நீர்ப்பரப்பிலும் உள்ளீடு காற்றிலும் கலந்துவிடும். நான் என்ற ஒரு வெற்றுக்குறியீட்டினை சூலுற்ற சுயத்தின் மென்மையான சுவர்கள் நடுங்குகின்றன. தன்னை வலுப்படுத்துக்கொள்ள மேலும் மேலும் சின்னங்களை இட்டு நிரப்பிக் கொள்ள விழைகிறது சுயம். நான் அது, நான் இது என்று தொடர்ந்து புனைகின்றது அது. இதனால் புலனு லகை சின்னங்களுக்கு அடியில் புதைக்கத் துடிக்கிறது. ஆனால், புலனுலகிற்கும் அதன்மீது கவியும் சின்னங்களுக்கும் இடையே அலைப் புறுவதுதான் சுயம்.

இந்த சுயத்தின் பரிதவிப்பிற்கு மருந்தாவதே கலை. புலன் திரட்சி யிலிருந்து சுயத்தையும் சுயத்திலிருந்து புலன் திரட்சியையும் கலைத்

Battleship - Potemkin

துருவாக்கி விளையாடுகிறது அது என்று பார்த்தோம். சினிமாவின் ஆற்றல் இந்தவகையில் அளப்பரியது. புலனுலகிலிருந்து பிரிக்கப்பட்ட காலவயப்பட்ட பிம்பங்களை புலன் களுக்குத் தருவதன் மூலம் ஒரு வகையிலும், அதே பிம்பங்களின் மூலம் சுயத்தினை உறுதிசெய்யும் கதைகளைக் கூறுவதன் மூலம் இன்னொரு வகையிலும் ஒரே நேரத்தில் புலன் திரட்சியான சுயத்துடன் உறவுகொள்கிறது திரைப்படக்கலை. திரைக்கு முன் அமர்ந்திருக்கும் சுயம், புலன், திரட்சி மற்றும் சின்னங்களை ஒரு வகையில் தொகுத்துக்கொண்டு வந்து அமர்ந்திருக்கும். இதில் காலமும் இடமும் ஒரு குறிப்பிட்ட விதத்தில் பிணைந்திருப்பது உள்ளீடாக இருக்கும். அந்த இணைப்புகளை பிரித்து மீள்கட்டமைப்பு செய்வதில் திரைப்படக்கலை தன் முன் அமர்ந்துள்ள சுயத்தை கலைத்து மறுநிர்மாணம் செய்து விளை யாடுகிறது. குறிப்பாக ஒலி ரூபமாக சின்னங்களை பிம்பங்களுடன் இணைப்பது சாத்தியமான பிறகே தன்னுடைய கலைபூரணத்துவத்தை திரைப்படம் கண்டுகொண்டது. அதற்கு முன்னால் பிம்பங்களை கதைக்கு கட்டுப்படுத்தும் தேவையில் சிக்குண்டிருந்த சினிமா, பிம்பங்கள் சுயமாக இயங்குவதன் அழகியல் விகசிப்பை பேசும்படமான பின் னரே கண்டுணர்ந்தது. இதை தெளிவுபடுத்தியதில் முக்கிய பங்கு ஃபிரெஞ்சு கோட்பாட்டியலாளர் ஆந்த்ரே பஸனுக்கு உண்டு. பேச்சும் பாட்டும் திரைக்கலையின் பெரும் சிறப்புகளில் அடங்கும். அவை பிம்பங்களை கதையிலிருந்து மீட்டு புலன் திரட்சியை நோக்கியனுப்பி கலை வெளிப்பாட்டை கூர்மைப் படுத்துகின்றன.

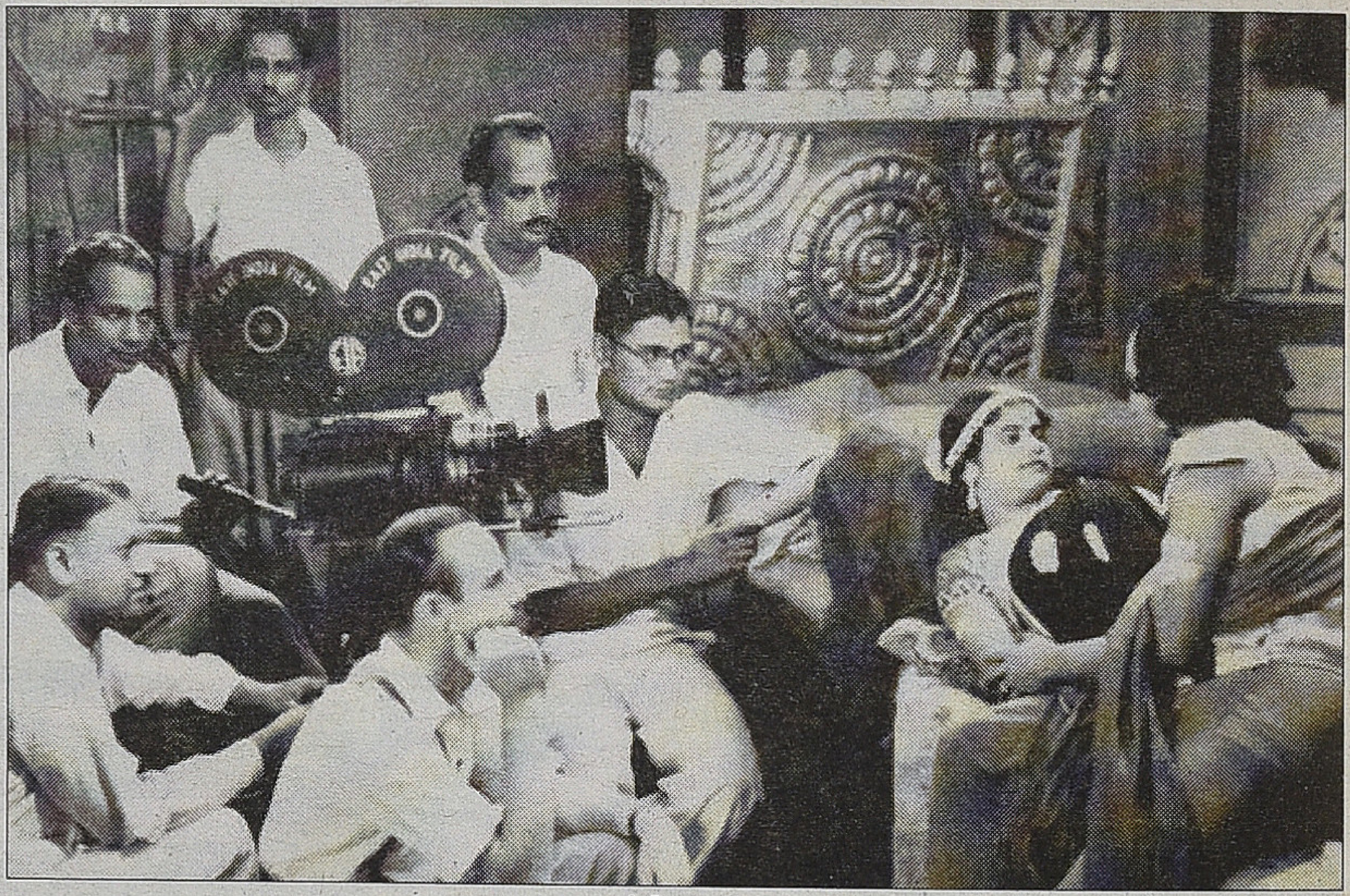
தமிழ்த் திரைக்கலை:

பொதுவாக இசையென்பதே காலத்தின் நீர்மையில் சப்த வடிவங்களைக் கட்டமைப்பதன் மூலம் மானுடப் பிரக்ஞையுடன் தீவிரமாக வினைபுரியும் ஆற்றல் கொண்டது; ஆதி கலைகளில் ஒன்று, தன் உருவிலித்தன்மையால் உருவாகும் கட்டமைப்புகளை மொழிவயப்பட்ட கருத்துக்களுடன் பாடல்களில் இணைக்கும்போது மேலும் புதிய தளங்களை இந்தக் கலை கண்டடைகிறது. அத்தகைய பாடல்கள், ஏற்கனவே சொன்னது போல, புலனுலகை காலவயப்படுத்திய திரைப்பிம்பங்களுடன் இணையும் போது மேலும் அபூர்வமான கலாவீர்யத்தை சாதிக்கின்றன. திரைக் கலையில் பாடல் காட்சிகளின் வசீகரம் எல்லையற்றது. இது குறித்து அறிந்திருந்தாலும் தன் காலக்கிரம கதைசொல்லும் ஆற்றலின் பெருமை யில் பொதுவாக இதனை தவிர்த்து வந்த ஹாலிவுட் கூட 'இசையின் ஒலி' (Sound of Music, 1965) என்ற பாடல்கள் நிறைந்த படத்தின் உலகளாவிய வெற்றியைப் பார்த்து பிரமித்துப்போனது வரலாறு.

தமிழ் சினிமா பாடல் காட்சி களின் சிறப்பையே முதலில் கண்டு ணர்ந்தது. எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதரின் வசீகர முகத்திற்கும் குரலுக்கும் திரைவெளி உருவாக்கிக் கொடுத்த செயல்தளத்தில் சமூகம் மெய்மறந்தது. "மன்மத லீலையை வென்றார் உண்டோ?" என்ற குரல் சமூக வெளியெங்கும் நிறைந்து புலன்களை நிறைத்தது. இவருடன் பி.யூ. சின்னப்பாவும் இணைந்தார்.

ஆனால், திரைப்படக்கலை தோன்றிய வரலாற்றுத் தருணத்திற்கு

இந்த வெளிப்பாட்டுமுறை நியாயம் செய்வதாக இல்லை. இறைமை, அரசன் போன்ற கடக்கும் உள்ளுறைகளை, அதாவது காலம் கடந்த சாராம்சங்களை முக்கியக் குறியீடுகளாக கொண்டு இயங்கும் நவீனத்திற்கு முந்தைய சமூகத்திற்கும் நவீன காலத்தின் கதையாடல்களுக்கும் முக்கியமான வடிவ வேறுபாடுகள் இருந்தன. காலத்திற்குட்பட்ட தனிநபர் என்ற பிரக்ஞையும் அந்த தனிநபர்களின் பிரக்ஞாபூர்வமான கூட்டமைப்பாக விளங்கும் சமூகம் அல்லது தேசம் என்ற வரலாற்றுக் கட்டுமானமாகவும் காலத்தை வடிவம் கொள்ளச்செய்த நேரத்தில் அத்தகைய வடிவங்களை நோக்கி திரைப்படக் கதையாடலும் நகரவேண்டிய தேவையிருந்தது. தமிழ் சினிமாவில் தற்செயலாக அடுக்குமொழி தமிழ் வசனங்களை கலைவெளிப்பாடுகளில் பயன் படுத்தக்கூடிய அரசியல் கட்சியாக தி.மு.க அமைந்ததால் அவர்களே திரைப்படத்திலும் வசனங்களின் மூலம் பிம்பங்களை உருவாக்கி காலத்தை வரலாறாக சமைக்கும் பணியினைச் செய்ய முடிந்தது.


அம்பிகாவதி

பராசக்தி

பராசக்தியின் கதையாடல் என்பது என்ன? குடும்பத்தினரால் பாதுகாக்க முடியாதுபோன ஒரு அபலைப் பெண்ணை சமூகம் பாதுகாக்க வேண்டும் என்பதுதானே? "ஓடினாள், ஓடினாள்; வாழ்க்கையின் ஓரத்திற்கே ஓடினாள். அந்த ஓட்டத்தை தடுத்திருக்க வேண்டாமா, வாட்டத்தை போக்கியிருக்க வேண்டாமா இந்த சமூகம்?" என்ற கேள்வி நவீன அரசியல் சமூகத்தின் மேலான எதிர்பார்ப்பினை தெளிவு படுத்துகிறது. அந்த கேள்வி நீதிமன்றத்தில் கேட்கப்படுவது நவீன சமூகம் சட்டத்தின் ஆட்சிக்கு மட்டுமே கட்டுப்பட்டது எனபதை தெளிவு படுத்துகிறது. இத்தகைய குடியுரிமை பிரக்ஞை சார்ந்த தனிமனிதனும், அத்தகைய தனி மனிதர்களின் கூட்டமைப்பான வர லாற்று சமூகமும் வேண்டுமென்றால் தனிமனிதனின் அகவெளி (interiority) மறுகட்டமைப்பிற்குள்ளாக வேண்டும். அதை திரையில் சாதித்துக்காட்டிய நடிப்பாற்றலுக் காகத்தான் சிவாஜி கணேசனை கொண்டாடுகிறது தமிழ் சமூகம். 'பராசக்தி' படத்தில் தன் உடல் மொழியாலும் முகபாவங்களாலும் நவீன சமூக மனிதனின் அகவெளியை உருவாக்கிக்காட்டிய சிவாஜி சமூக இறையாண்மையின் சின்னமாக மாறிய எம்.ஜி.ஆருடன் இணைந்து தமிழ் சினிமாவின் முக இயந்திரத்தை கட்டமைத்தார். இது குறித்து அவ்வப்போது எழுதி வருகிறேன் என்றாலும் முழுநூலாக ஒரு சில ஆண்டுகளில் எழுதவேண்டிய அவசியமிருப்பதையும் அறிவேன்.

'பராசக்தி' போன்று ஒரு சமூக மனதின் வரலாற்றுப் பிரக்ஞையை வடிவமைத்த திரைப்படங்களென அபூர்வமான சில படங்களையே சொல்ல முடியும். அம்பாளுக்கு பதிலாக இந்தப் படத்தில் ஒலித்த குரல் சிவாஜி கணேசன் என்ற தனிமனிதனின் குரல் அல்ல; அது வரலாற்றின் குரல் எனலாம். இதை ஏன் நம்முடைய அறிவுஜீவிகளால் ஏற்றுக்கொள்ள முடியவில்லை? 'பராசக்தி' கலைப்படைப்பு என்று உன்னால் நிறுவ முடியுமா என்று எனக்கு சவால் விடும் மனப் பான்மை ஏன் உருவாகிறது? ஒரு சமூகம் கலையென்று உணர்ந்து கொண்டாடி மகிழ்ந்த வரலாற்று நிகழ்விற்குப்பின், அதை முற்றிலும் மறுதலித்து, கலையின் அளவு கோலை வேறு எங்கிருந்தோ உரு வாக்க வேண்டும் என்ற எண்ணம் ஏற்படக்காரணம் என்ன? பிற் காலனீய தாழ்வு மனப்பான்மை தரும் மேட்டிமைத்தனமா? வைதீக மேட்டிமைத்தனமா? அல்லது மார்க் ஸீய குருட்டுப்பட்டையா? எல்லாம் சேர்ந்த கலவையா என்று எனக்குத் தெரியவில்லை.

ஆனால் சொல் என்ற சின்னத் திற்கும், பிம்பம் என்ற புலன் உணர்வுக் களத்திற்கும் இடையில் உருவாகும் சுயம், காலம் சுயத்தில் கொள்ளும் வடிவம் ஆகியவற்றின் தத்துவ நுட்பங்களை யோசித்துப் பார்த்தால், சிவாஜி கணேசன் குற்றவாளிக்கூண்டில் நிற்கும் அந்தக்காட்சியும் வசனமும் தமிழ் சமூகத்தின் வரலாற்று சுயத்தை வடித்தெடுத்த கலாவியக்தியென்பதை அங்கீகரிப்பதில் யாருக்கும் மனத் தடை இருக்கக் கூடாது என்றே நான் நம்புகிறேன்.

"அது எப்படி சார்? கோர்ட்டில் அடுக்கு மொழி வசனம் பேசலாமா? அது யதார்த்தமாக இல்லையே? சினிமா பேசா மொழி, காட்சியே கதைசொல்ல வேண்டும், வசன மெல்லாம் நீளமாக இருப்பது அசிங்கம் என்று சொன்னார்களே சார்?" என்று தலைசொரிந்து நிற்பவர் களுக்கு நான் வகுப்பெடுப்பது பொருத்தமாக இராது. வரலாறாகவும் அன்றாடமாகவும், அர்த்தமற்ற தருணங்களாகவும் பலவேடம் தாங்கி நடிக்கும் காலமே அந்த வகுப்பெடுக்கும் வல்லமை பெற்றது. என்னாலானது இதே திசையில் சில விளக்கங்களை தொடர்ந்து எழுதுவதுதான்.

↘ சேரலாதன்

குக்கூ

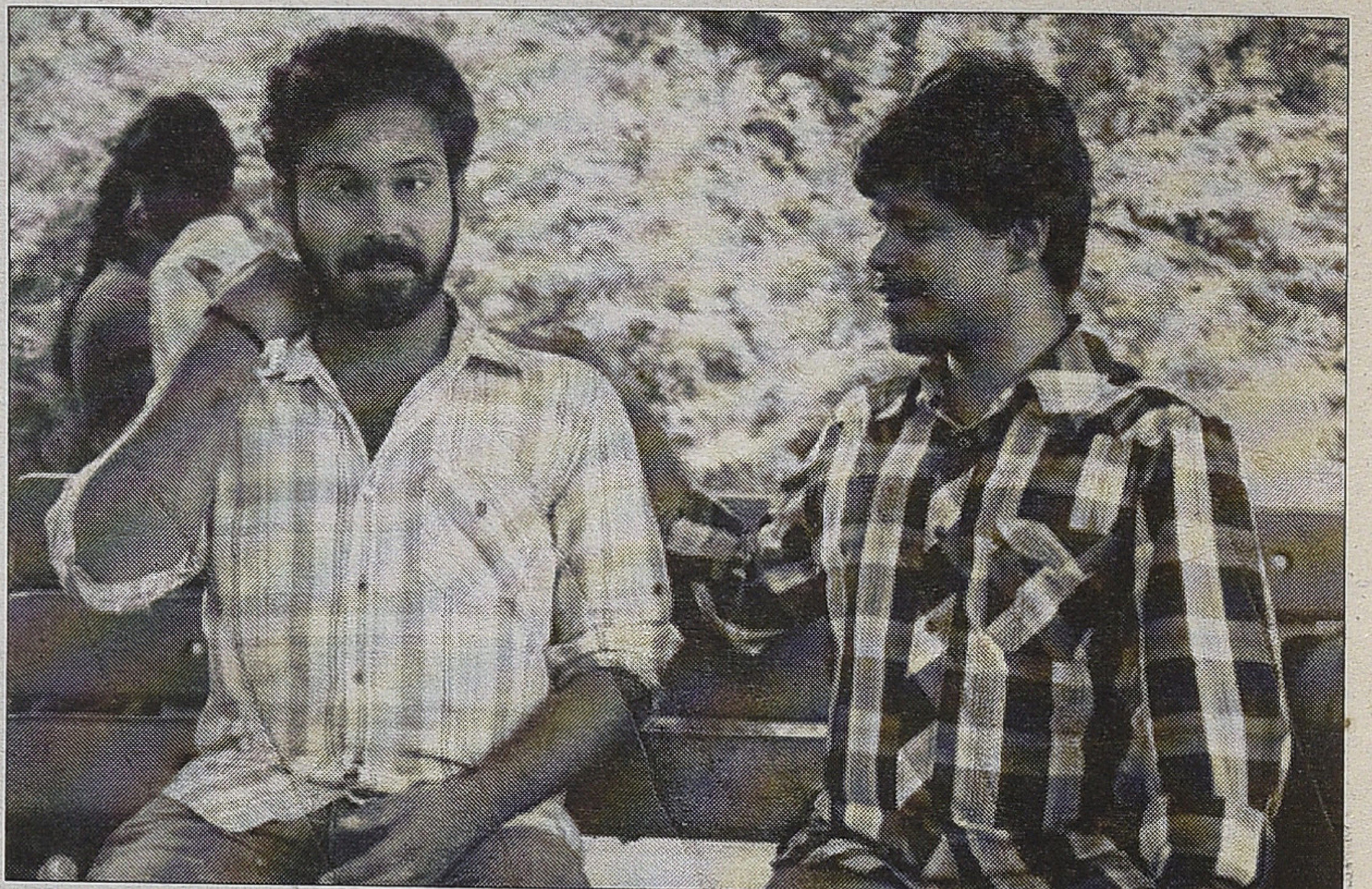
வேரில் பழுத்த பலா

ஒரு திரைப்படம் என்பது முதலில் பார்க்கின்றவர்களுக்குக் கலை வடிவங்கள் வழங்குகிற மகிழ்வைத் தரவேண்டும். 'குக்கூ' அதனைத் தருகிறது. *2.45* மணி நேரமும் பார்க்க முடிகிறது. படம் முடிந்ததும் மக்களில் சிலர் கைதட்டுகிறார்கள். 'குக்கூ' தமிழில் வந்துள்ள ரசிக்கத்தகுந்த நல்ல எதார்த்தமான படமா என்றால், ஆம்; கலைத்தன்மை உள்ள படமா என்றால், அதுவும் சரியோ; இதனை ஓர் அரசியல் படம் என்று சொல்லாமா? வாய்ப்பிக்கிறது. வெகுசன, வியாபார ரீதியாலான உத்திகளை எல்லாம் கொண்ட மெலோடிராமாவின் சாயல் உள்ளது

என்றால், ஒருவிதத்தில் அப்படியும் சொல்ல வாய்ப்புள்ளது.

கதையின் மையச்சரடு, பல்லாயிரம் ஆண்டுகளாக மனித சமூகத்தை வாழத்தூண்டிய, வாழ வைத்த, உயிர்சங்கிலியினை நகர்த்திய ‘காதல்’தான். உலகின் பல பகுதிகளில், ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முற்பட்ட காலத்தில் எழுதப்பட்ட அனைத்து இலக்கியங்களும், கடவுளர் கதைகளையும் மக்களுக்கு அறிவுரை (?) சொல்லும் தினவையும் கொண்டிருந்தன. தமிழில் மட்டும் அதற்கு நேர்மாறாக, மக்களை நாயகர்களாகக் கொண்டு காதலையும் வீரத்தையும் இலக்கியம் பேசிக் கொண்டிருந்தது. அதே காதல்தான ‘குக்கூ’வின் கதை. பார்வைத் திறனற்ற மாற்றுத் திறனாளியான நாயகன் ஒரு நிகழ்வில் அதே போன்ற தன்மையினையுடைய நாயகியுடன் அறிமுகம் செய்து வைக்கப்படுகிறார். மோதலுக்குப் பின், நாயகனின் ஒரு தலையான காதல் உணர்வு நாயகி வேறு ஒருவரை நினைத்திருக்க, அது நடக்காது போன பின்பு நாயகன் நாயகி இருவரது தண்டாவளங்களின் மேலாகக் காதல் ரயில் ஓடத் தொடங்குகிறது. வழக்கம் போல் உதவுபவர்கள் உதவ, எதிர்க்க வேண்டியவர்கள் எதிர்க்க, சட்டென புறக்காரணிகள் அவர்களைக் கலைத்துப் போட்டு விடுகின்றன. இறுதியில் என்ன என்பதை அரங்கினில் காணுங்கள்.

இந்தப் படம் எளிய மனிதர்களைக் குறித்தது என்று சொல்வதைவிட சகமனிதர்களைக் குறித்த படம் எனலாம். அவர்கள் விருப்பமும் அதுவே. சக மனிதர்கள் என்று சொல்லிவிட்டாலும்கூட அவர்களை எப்படி அணுகுவது என்பது நமக்கு தெரியுமா? உண்மையில் தெரியாது. ஒரு வகுப்பில் பார்வைத் திறனற்ற மாணவர் படிக்க வருகையில்தான் அந்த மாணவருடன் எப்படி நடந்து கொள்வது என்பதை சகமாணவர்களும் ஆசிரியர்களும் கற்றுக்கொள்ள முயற்சிக்கின்றனர். அவர்களது உலகை இந்தப்படம் ஆழகாகத் காட்சிப்படுத்தியுள்ளது. அவர்களை அணுகத் தெரிந்தவர்கள் அதிகமும், தெரியாதவர்கள் குறைவாகவும் பாத்திரங்களாக உள்ளது அருமையான தொடக்கம்.



அவ்வாறே, இன்னும் எத்தனை நூற்றாண்டுகள் கடந்தாலும் தமிழில் சலிக்காத கச்சாப் பொருளான காதல்தான் இந்தப் படத்திலும்; ஆனாலும், சொன்னவிதத்தில் அழுத்தத்தினைக் கொண்டுள்ளதோடு கடத்தவும் செய்கிறது.

இயல்பான காதலையும் அதில் வழமையாக ஏற்படும் சிறு சிறு சண்டைகளையும் கூடப் படம் கவனப்படுத்துவதில் வெற்றி பெற்றுள்ளது. காயம்பட்ட தனது நெற்றியில், காயமேற்படுத்திய கைகொண்டே தொட்டுத்தடவி சிலுவைக் குறியிட்டுக் குணமடைய வேண்டியபடி நாயகி சொன்ன வார்த்தைகள், அவனுக்குத் தனது பால்ய காலத்தில் ‘அன்னைமை’ உணர்வினை வழங்கிய சிஸ்டரின் தொடர்ச்சியாகத் தோன்றியதால், அவனுக்குள் காதல் பூத்து விடுகிறது. ஆனால், அவளுக்கு அப்படி எதுவும் ஏற்பட வாய்ப்பில்லாததால் நாயகன் அவளது மையத்திறகுள் வரவில்லை. அவளது அகமானது பார்வையுள்ள ஆண் வேண்டும் என்ற அவளின் அவாப்படித் தனக்குப் பாடத்தைச் சொல்லித் தருவதோடு, நேசமுடன் அணுகும் மற்றொரு ஆணைத் தெரிவு செய்துள்ளது. அது இல்லையென்று ஆன பிறகு, நாயகனது தன் மீதான காதலைப் புரிந்துகொள்வதோடு அவனே தனக்கு இணையாவான் என்று முடிவு செய்து, “நாம கல்யாணம் பண்ணிக்கலாமா’’ என இயல்பாகக் கேட்டுவிடுகிறார். (I love u இன்றி). காதல் பயணத்தில் பெரும்பாலும் எல்லா ஆண்களும் சந்திக்கும் அதே பிரச்சனையினை நாயகனும் சந்திக்கிறான். தலைவிக்கு முக்கியமாகத் தெரியும் / தோன்றும் எதுவுமே தலைவனுக்கு அவ்வாறு தெரிவதில்லை. அதனால் ஏற்படும் முரண்கள் சிலரது பயணத்தில் பிரிவைக்கூட நிகழ்த்தியிருக்கும். இந்தப் படம் அதனை அழகாக இரண்டு இடங்களில் காட்சிப்படுத்தியிருக்கிறது. தனது காலடி ஓசையினைக் கொண்டே தலைவன் இனங்காண்கையில், தன்னால் அவ்வாறு முடியவில்லை என்பதை நேர்மையாக ஒப்புக்கொண்டு, அவனது வருகையினை தான் உணர்ந்துகொள்ள அவனுக்கு ஒரு பெர்ப்யூமை வழங்குகிறாள். அடுத்த நாள் தனக்கு எடை பார்க்கும் எந்திரத்தில் கிடைத்த சீட்டில் குறிப்பிடப்பட்டிருந்த ‘நீங்கள் நினைத்தது நடக்கும்’ என்பதைப் பெருமகிழ்வோடு பகிரக் காத்திருக்கிறாள். ஆனால், தலைவனால் அவனது விடுதியில் பலருக்கும் அந்த பெர்ப்யூம் வழங்கப்பட்டிருந்ததால், இவள் அந்த மணத்தினை நுகரும் ஒவ்வொரு முறையும், அவனென நினைத்து வெவ்வேறு நபர்களிடம் பேசிப்பேசி ஆர்வமிழந்து வெறுமையுணரும் தருணத்தில் தலைவன் வருகிறான். அவன், “நமக்கு இந்த நாத்த மருந்தெல்லாம் சரிப்படாது” என அவளது அகத்தினைப் புரியாது

பிதற்ற, சண்டை தொடங்கும். அவ்வாறே, தனது அண்ணன் அவனது நண்பனுக்குத் தலைவியைக் கட்டிக் கொடுப்பது என முடிவு செய்து, நிச்சயதார்த்தத் தேதி உறுதி செய்யப்பட்ட தகவலைப் பதட்டத்துடன் சொல்ல வருகிற தலைவியினைத் தோளோடு சேர்ந்து, அந்த நடை மேடை பெருசுவிடம், 'இவளுக்கு எவ்வளவு மார்க் போடுவ' என அசட்டையாக / அசிங்கமாகக் கேட்பான் தலைவன். கோபத்தில் வெறுத்துச் சென்றுவிடுவாள். இந்த பல்புகளை எல்லாம் எல்லா ஆண்களும் பெற்றே இருப்பர். இதுதான் நுட்பமாகக் கதையினைச் சொல்லும் நகர்த்தும் சூட்சுமமாகும். அது இந்தப் படத்தில் குக்கூவெனக் கூவவே செய்கிறது. காதலைச் சொல்வது எவராக இருப்பினும் அதனை அடுத்தடுத்து நகர்த்துவது எப்பொழுதும் தலைவியே. இந்தப் படம் அதனை வழிமொழிவதோடு, இறுதிக்காட்சியில் படியினில் நின்ற படி தனது குச்சியில் தட்டித்தட்டி ஓய்ந்து போன தலைவனை, தமிழைத் தேடி அந்த ஒலியினைத் தனித்து இனம் கண்டு தலைவி சுதந்திரக் கொடி வந்து சேர்வது வரை அப்படியே உள்ளது அழகு.

இந்தப் படத்தில் பாத்திரங்களின் கட்டமைப்பும் நேர்த்தியாக உள்ளது. கதையின் வழியும் நடிகர்களின் வழியும் அது சிறப்பாகவே உள்ளது. படிக்காத நாயகனையும் படித்த நாயகியையும், கலை நிகழ்ச்சிக் குழுவினரையும் பிறரையும், அவரவர் இயல்போடு கட்டமைத்துள்ளதோடு அதனை ஏற்று நடித்தவர்களிடம் அது பொருத்தமாக வெளிப்படச் செய்துள்ளார் இயக்குநர்; அய்யர் மற்றும் கருப்புச் சட்டைக்காரர் உட்பட. படத்தின் பிரதானப் பாத்திரமாக வருவது இசை ஞானியே. ரேடியோவைக் கண்டுபிடிச்சது மார்க்கோனி, கேட்க வைத்தது இசைஞானி; உண்மைதான். தமிழ்ச் சமூகத்தின் வாழ்விலும் தாழ்விலும் இழையோடும் இசைஞானியின் இசை / பாடல்கள் இந்தப் படத்திலும் அதே பணியைச் சிறப்பாக செய்துள்ளது. ராஜா இன்னும் நூறாண்டுகளுக்கு நினைவுகொள்ளப் படுவார். எம்.ஜி.ஆர். வேடமிடும் கலைஞரது பாத்திரம், அதன் அசைவு, அனைவருடன் சேர்ந்து குடிக்காதிருப்பது, நாயகன் உதவி கேட்கையில் கழுத்து செயினைக் கழற்றிக் தருவது எனத் துல்லியமாகப் பிரதி செய்துள்ளது. அழுத்தமான காதல் கதைகளில் கிறித்துவப் பெண்ணே நாயகி. இதிலும் அப்படியே. நாயகியாக வரும் மாளவிகா நாயரை நேரில் பார்க்கையில் அவரது பார்வை நமக்குப் புரியாது என்றே தோன்றுகிறது. 'அட்டக்கத்தி' ஆள் அசத்தல். எவருமே வெறுமனே வந்து போக வில்லை. 'ஆனந்த விகடன்' ஆசிரியர் உட்பட.

'குக்கூ' படத்தில் கதை சொன்ன நேர்த்தி அளவே உள்ளது அதன் அரசியலும். அரசியல் படம் என்பது கதையில், காட்சிகளில், வசனங்களில் இருக்கலாம். இதில் மூன்றிலுமே உள்ளது. ஆண் நகர்த்த முடிவதைப் போலவே (கூடுதலாகப் கூடப்) பெண்ணாலும் முடியும் என்பதைச் சொல்லுவதே மிகப் பெரும் அரசியல் என்று கொண்டால் இந்தப் படத்தில் அது இருக்கிறது. காட்சிகளில், வசனங்களில் உள்ள அரசியல் கூர்மை நம்மை ஆச்சர்யப்பட வைப்பதோடு, அடடே சொல்ல வைக்கிறது. தமிழ், சுதந்திரக்கொடி என்னும் பெயர்களை விடவா வேறொரு அரசியல் இருந்துவிட முடியும். எப்பொழுதும் ஒரேவிதமான இயக்கமும் தன்னைச்சுற்றி உலகில்

எது நடந்தாலும் கண்டுகொள்ளாத மனப்பான்மையும் உள்ளதாகக் காட்டப்படும் அய்யர் செல்போனில் பேசுகையில், "அத்திம்பேர், ஆஸ்திரேலியாவுல நம்ம ஆளுங்களை எல்லாம் அடிக்கிறாங்களாமே; லோகத்துல மனுசாளுக்கு மனுசா உதவலைனா அப்புறம் என்ன'' என்று அங்கலாய்ப்பதைவிடவா தமிழ்த்திரை அரசியல் பேசிவிட முடியும். அந்த அய்யரையும் தமிழ் சுதந்திரக்கொடி காதல் உலுக்கி, சுதந்திரக்கொடி குறித்த செய்தியை தெரியப்படுத்துகையில், 'சரியாகவே' சொல்லப்பட்டுள்ளது. நாயகனுடைய பணமும் கணக்கில் காட்டப்படாத பணம் என்று காவல்நிலையம் கொண்டு செல்லப்படுகிறது. அங்கு அவனது பார்வையிழந்த தன்மையினையும் நடிப்பு என விசாரித்துக் கொண்டிருக்கையில், அவனது அலைபேசி 'லூசு கல்யாணம் பண்ணிக்கலாமா' என்று நாயகியின் குரலில் ஒலிக்கிறது. காவல்துறையினர் அதனையும் குறியீடாகவே பார்க்கின்றனர். "சார், கல்யாணம்னா 'எலெக்‌ஷன் சார்' என்க, ஆய்வாளர், "அப்படின்னா 'லூசு'ங்கறது?'' எனக் கேட்க, அங்கிருக்கும் பெரியவர், "மக்கள்தான்'' எனப் பகடி செய்வது உண்மைதானே எனத் தோன்ற வைக்கிறது. விஜய், அஜித் வேடங்களில் இருவரையும் வேலைக்குச் சேர்ப்பதற்காகப் பெர்பாமன்ஸ் பண்ணச் சொல்ல, அவர்களது பஞ்ச் டயலாக்குகளுக்கு ஏற்கனவே எம்.ஜி.ஆர். வேடமிட்டு அமர்ந்திருப்பவர் அஞ்சி நடுங்கி ஒடுங்கும் காட்சி, அத்தனை யதார்த்தம். ரஜினி, விஜய், அஜித் போன்றோர் போல எம்.ஜி.ஆர். பஞ்ச் டயலாக் எல்லாம் பேசியதில்லை என்பதை இணைத்துப் பாருங்கள் புரியும். அவர்கள் இருவருக்கும் 35 ரூபாய் சம்பளம் என்றதும், இது இந்தியாவுல வறுமைக் கோட்டுக்கு மேல் என நாயகனின் நண்பன் குறிப்பிட்டதும், அந்தக் கலைக் குழுவின் முதலாளி 'அரசியல் வேண்டாம்' என்று கத்த, எனக்கு அரசியல் வேணும் என அந்த எளியவர் கூறுவது தான் நிஜமான அரசியல். அரசியல் வேண்டாம் என்பவர்கள் (நிஜத்தில், படைப்புகளில்) எல்லாம் எப்போதும் முதலாளிகளாகவோ முதலாளித்துவத்தின் பயனாளிகளாகவோ இருப்பர். எனவேதான் நாம் எப்பொழுதும் அரசியல் வேண்டும் என்கிறோம்.

அரசியல் தரகராக இருப்பினும் பெண் தொடர்பான பொதுப் புத்திக்குப் பதிலளிக்கும் அரசியல் தேவையானதே. "அண்ணே தேர்தல் வருதுண்ணே, பெரிய அண்ணன் கிட்ட சொல்லி ஏதாவது கவனிக்கச் சொல்லுங்க'' என்று ஒருவன் கேட்க, "யார்ரா இவன், பெரிய அண்ணனுக்கெல்லாம் இப்ப பவர் இல்லை. சின்ன அண்ணன்தான் எல்லாம். அப்டேட் பண்ணு'' என்று சொல்வதைக் கேட்டபோது தமிழ் சினிமாதானா என்ற ஐயம் ஏற்பட்டது. பல மொழிகளில் இயல்பாகப் பரிமாறப்படும் இவை போன்றவைகள் தமிழ் சினிமாக்களில் வரவே வராது. முதல்வர்கள் எல்லாம் நல்லவர்கள் போலவும், அமைச்சர்கள் மட்டுமே மோசம் என நூறு படங்களாவது பேசுகிற வாழ்நிலை சந்தர்ப்பவாத அரசியல் கொண்ட தமிழ்த் திரையில் இது வரவேற்கத்தக்க ஒன்றே. தேவாலயத்தில் திடீரென மின்சாரம் தடைப்பட்டதும், குஜராத் மாதிரி(?) தமிழ்நாடும் மின்மிகை மாநிலமாக மாற ஒரு பிரார்த்தனை வச்சிடுவோமா பாதர் என்ற வசனம் சமகாலத் தேவை.

மக்கா, இரண்டு வருஷமா, பல மணிநேரம் மின் தடையிருந்தும் அது தங்களுக்கு தொடர்பே இல்லை, வேறு எங்கோ நடக்கிறது என்பதாகவே சுய பார்வையிழப்பு செய்துகொண்ட இலக்கிய, திரைப் படைப்பாளிகளைப் பார்த்து வெறுத்திருந்த எங்களுக்கு உன்னை வாழ்த்த தோன்றுவது இயல்பே. அவ்வாறே மருத்துவமனையில் நினைவிழந்திருந்த நாயகனுக்கு எவரோ ஒருவர் என்ற எண்ணத்தில் தலையில் சிலுவைக் குறியிட்டு நாயகி பிராத்திக்கையில் 'எல்லாம் மாறிடும் என்ற வார்த்தையும் நிஜமில்லை' எனும் பாடல்வரிகள் கடந்து போவதைவிடவா அரசியல் இருக்க முடியும். இறுதியாக ஒன்றைக் சொல்ல வேண்டும். நாயகி விரும்பிய பார்வையுள்ள ஆண், அவளை அழைத்துச் சென்று தனது காதலியினையும் அவர்களின் நிச்சயதார்த்த செய்தியையும் சொல்வான். அப்பொழுது அந்தப் பெண் 'Service Mind'தான் எங்களைச் சேர்த்தது என்றும், அண்ணா அசாரேயின் உண்ணாவிரதத்தில் சந்தித்த போதுதான் தங்களுக்குள் காதல் வந்தது என்றும் சொல்வார். (அசாரே குறித்து மேலும் அறிய, அண்ணா அசாரேவும் ஆயிரம் ரூபாய் நோட்டிலிருக்கும் காந்தியும் கீற்று.காம்) மேலும், "இவர் பலருக்கு T.Shirt Print பண்ணிக் கொடுத்தார்'' என அவள் சிலாகிக்க, அவன் எனக்கு இந்த புகழ் எல்லாம் பிடிக்காது என தோளைக் குலுக்க, நமக்கு வேறுபல நினைவுகள் வருகின்றன. அதனைவிட, நாயகிக்கு ஒரு பரிசினைக் கொடுப்பதற்காக

காலையிலிருந்து காத்திருப்பதாகச் சொன்னவள், ஒரு கட்டப்பை நிறையக் கொடுப்பது அவளது பழைய உடைகளை. அந்தக் கணத்தில் நீங்கள் அதிர்ச்சியடைந்தால் நம்மவர். இல்லையெனில் வலி, வேதனை, அதிர்ச்சி, அழுகை அனைத்தையும் தாண்டி அவள் அதற்கு வினையாற்றுவதுதான் அரசியல். தனது கைப்பையில் உள்ள தன்னுடைய பயன்படுத்தப்பட்ட கைகுட்டையினை அந்தப் பையில் உள்ள துணிகளோடு சேர்த்து வைத்துவிட்டு கிளம்பும் காட்சிதான் அழகான அரசியல்.

ஆழிப் பேரலையில் ஊரையே கடல் காவு வாங்கிய போது, அந்த கடற்கரை மக்களுக்கு எல்லா இடங்களிலிருந்தும் துணிகள் வந்து குவிந்தன. ஆனால், மாற்றுக்கு ஒன்றை மட்டும் எடுத்துக்கொண்டு மற்றவற்றையெல்லாம் தெருவில் வீசி விட்டனர். ஏனெனில், ஒன்றுகூட புதிது கிடையாது. மக்களுக்கோ கோபம்; நாம கொடுக்கிறோம், அவங்க பாரு நிராகரிக்கிறதை என்று. சிலரிடம் சுனாமிக்கு முன்பு வரை, உன்னையும் என்னையும் போலத்தான் அவர்களும்; நீ பழைய துணி போடமாட்ட, ஆனால் அவர்கள் போடணும்கிற எண்ணம் எவ்வளவு தட்டையானது என்பதை விளக்க முடிந்திருக்கிறது. அவ்வாறே ஈழத்தில் மண்ணுரிமைக்காகப் போரடிய இலட்சணக்கானோர் கொல்லப்பட்ட, முள்ளிவாய்க்கால் இனப்படுகொலை தொடர்பாகவும் இரக்கம், கழிவிரக்கம், கருணை, மனித உரிமை மீறல் என்று பலரும் பேசிக் கொண்டுள்ளதைக் காண்கிறோம். ஆனால், அவர்களுக்கு நிஜமான தீர்வென்பது ஆங்கிலேயர் வருகைக்கு முன்பு வரை தனித்த அரசைக் கொண்டிருந்த அந்தச் சூழல் மட்டுமாகத்தானிருக்க முடியும் என்பது அறிவும் நேர்மையும் உடையவர்களுக்குப் புரியும். நாயகி, மீனவர், ஈழம் மூன்றிலும் அவர்கள் வேண்டுவது கருணையினையோ சலுகையினையோ அல்ல, அவர்களது தனித்த சுயமான தன்னிலைகள் மதிக்கப்படவும் அங்கீகரிக்கப்படவும் வேண்டுமென்ற சுயமாரியாதை எண்ணம் மட்டும்தான். அதுதானே சரி.

ஓ. இதுதான் 'Love is Blind' ஆ என்ற வசனம் இடம்பெறும் இப்படம் ஒலி, மொழியின் வழி மட்டுமே சாத்தியப்படும் வாழ்வியலைக் கொண்ட (கனவுகிளிலும் ஒலி வடிவம்தான்) அவர்களின் உலகுக்குள், நம்மை அழைத்து, அனைத்தையுமே சந்திக்கையில், நமது பார்வை மாறியுள்ளதை உணர முடிகையில், குக்கூவின் இடம் விளங்கும். பார்வையுள்ள பெண்ணே பாதுகாப்புடன் நடமாட முடியாத தலைநகரைக் கொண்ட இந்திய ஒன்றியத்தில் உள்ள நமக்கு, பார்வைத்திறன் அற்ற நாயகி இரவில் தனியே நடந்து வருகையில், பிரதியில் சிறு அளவில் உள்ள 'பதட்டம்' நமக்கு மிகப்பெரும் அளவினதாகவே மாறுகிறதுதான் எதார்த்தம். இந்தப் படத்தில், "சுதந்திரத்திற்கு வினோத் தான் சரி, நான் இல்லை'' என நிறைகூடா வலியுடன் நாயகன் புலம்புகையில், அரங்கில், "மாப்ள, நீ அட்டக்கத்தி தாண்டா'' என்ற குரல் வந்தது. தமிழில் பிரதி என்பது தனித்த ஒன்று கிடையாது. அதற்கு முந்தையவைகளை கொண்டே, கொண்டு மட்டுமே தமிழர்களாகிய நாம் திரைப்படங்களைப் பார்க்கிறோம். அதனால் 'காதல்', 'மூன்றாம்பிறை' போன்ற படங்கள் நம் நினைவில் இருப்பதால், அதன் வழியேதான் பார்ப்போம் என்பதால், அந்தப் பகுதிகளில் குக்கூ / பிரதி சற்று இடறேவே செய்கிறது.

சமீபத்தில் ஒரு நண்பர், மலையாளப் படம் மாதிரி தமிழில் இந்தப் படம் என்று ஒரு படத்தினைக் குறிப்பிட்டார். அதிர்ச்சியாக இருந்தது. உண்மையில் மலையாளப் படம் என்பது மலையாளிகளால் மலையாளிகளுக்காக எடுக்கப்படும் படம்; அப்படித்தான் ஈரானிய, கொரியப் படங்களும். தமிழ்ப் படம் என்பது தமிழர்களுக்கானது. அதில் மாற்றங்களும் இன்னும் சிறப்புடைய கூறுகளும் வரவேண்டும் என விரும்பினால் அதற்கான வேலையினை தமிழ் வேரிலிருந்துதான் தொடங்க வேண்டும். மாறாக பிற படங்களின் தாக்கத்தில் 'போலச் செய்தல்' நிகழ்ந்தால், அது பிளாஸ்டிக் செடியில் தொடர்பே இல்லாத பூவைச் சொருகும் தன்மையுடையவையாகவே தோற்றமளிக்கும். மூத்த இயக்குநர் சொன்ன சொற்களுடன் முடிப்பது பொருத்தமுடையது.

'இனி தம்பிகளின் காலம்தான்'.

(மரம் என்று சொல்கையில் உங்களுக்கு ஒரே மரம் நினைவுக்கு வருவதில்லை. ஆனால், ஒரு போதும் உங்கள் வாழ்வோடு தொடர்பு இல்லாத ஆப்பிள் மரம் தோன்றுவதில்லை. கலைகளும்கூட ஒரு விதத்தில் அப்படித்தானோ என்னவோ...)

நேர்காணல்

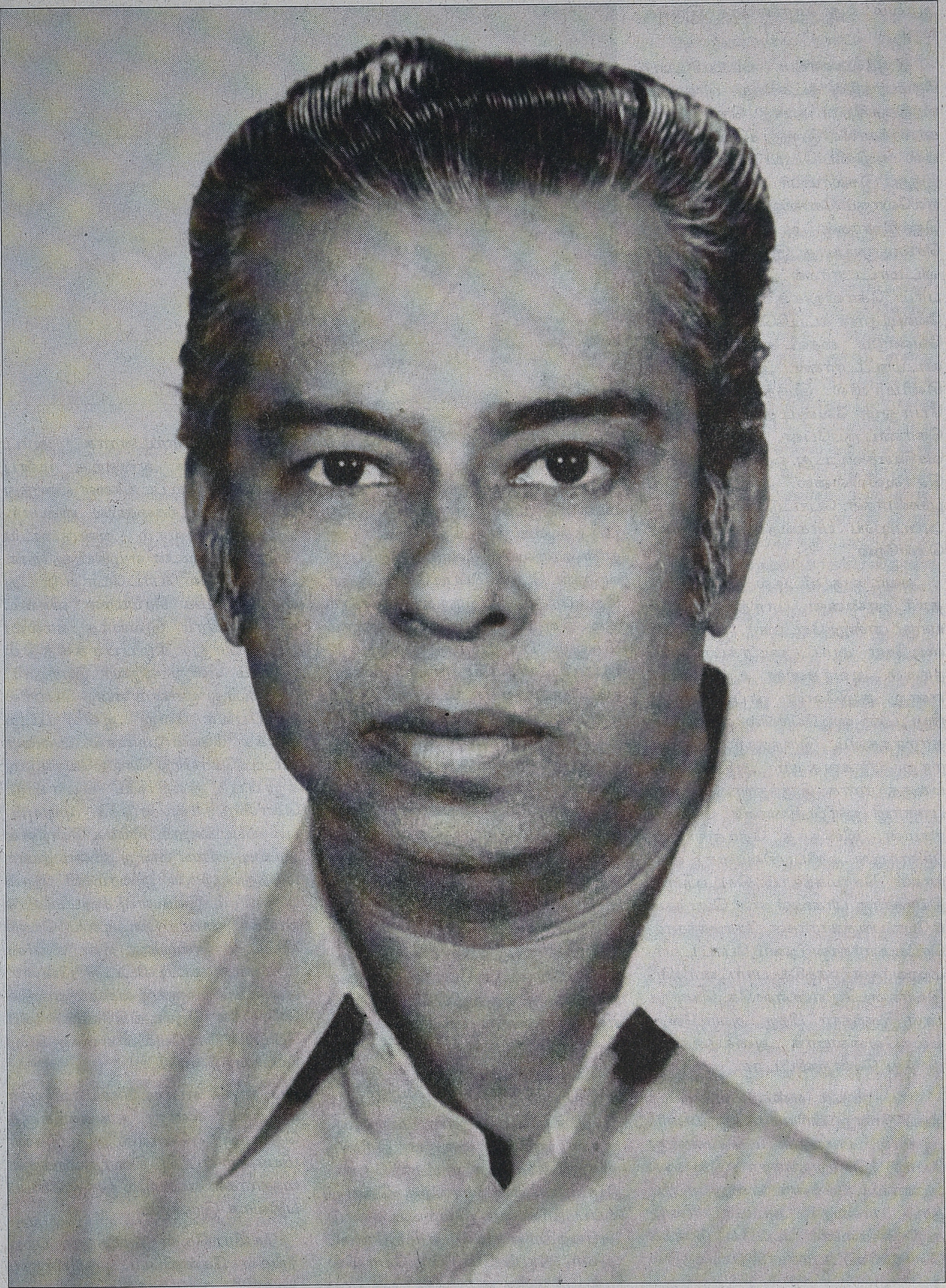
வியட்நாமில் தமிழ் சினிமா!

உமர்கய்யாம்

தமிழ் திரைப்பட துறையில் உதவி இயக்குனர், தயாரிப்பாளர், பைனான்ஸ்சியர், இயக்குனர் என பன்முக தளத்தில் இயங்கியவர், உமர்கய்யாம். வியட்நாம் தலைநகர் சைகோனில் பல வருடங்கள் வாழ்ந்த இவர், தமிழ் திரைப்படங்களை வியட்நாம் மொழியில் மொழிபெயர்த்து வியட்நாமில் திரையிட்டவர். 'காட்சிப் பிழை'க்காக உமர்கய்யாமைச் சந்தித்தோம். இனி நேர்காணல்...

நீங்கள் திரைத் துறைக்குள் எப்படி நுழைந்தீர்கள், பாகவதர் போன்ற அக்கால திரை நட்சத்திரங்களுடன் உங்களுக்கு எப்படி தொடர்பு ஏற்பட்டது போன்றவற்றில் இருந்து நாம் தொடங்கலாம்.

தியாகராஜ பாகவதரின் ஆரம்ப காலத்தில் வந்த 'பவளக்கொடி' திரைப்படத்தை அமிது டாக்கீசில் பார்த்தேன். அப்போதிலிருந்து அவரை பார்க்க வேண்டும் என்று ஆசை. அவர் எங்காவது வருகிறார் எனத் தெரிந்தால் அங்கே ஒடுவேன். அப்போது எனக்கு இசையில் பெரிய பற்று இருந்தது. பாட்டுக் கச்சேரி எங்கு இருந்தாலும் ஓடிப் போய்விடுவேன். திருவாரூரில் கச்சேரி என்றாலும் சென்றுவிடுவேன். பெரிய பித்து என்றே சொல்லலாம். இப்போதும் எல்லா சபாவுக்கும் சென்றுவிடுவேன். நல்லி குப்புசாமி செட்டியார் வருடா வருடம், டிசம்பர் மாதம் தொடங்கி பிப்ரவரி முடிய சபா கச்சேரிகள் அனைத்துக்கும் எனக்கு கார்டு அனுப்பிடுவார். என்னை முதல் வரிசையில் அமர செய்திடுவார். இதனால் சிதம்பரம் ஜெயராமன், ஜி.என். பால சுப்ரமணியம் போன்றவர்களுடன் பழகும் வாய்ப்புகள் கிடைத்தது. அக்காலத்திலும் கச்சேரிகளில் முன்னாடி போய் உட்கார்ந்துகொள்வேன். போலீஸ்காரர்கள் விரட்டுவார்கள். எனது அப்பா அப்போது கரைக்காலில் எம்.எல்.ஏ.வாக இருந்தார். இதனால், போலீஸ்காரர்களிடம் 'நான் யார் தெரியுமா' என்று கொஞ்சம் முறைத்து பேசும் தைரியம் எனக்கு இருந்தது. அப்படி பேசினால் போலீஸ்காரர்களும் விட்டுவிடுவார்கள். பாகவதர் மீதான ஈடுபாட்டுக்கும் இந்த இசை

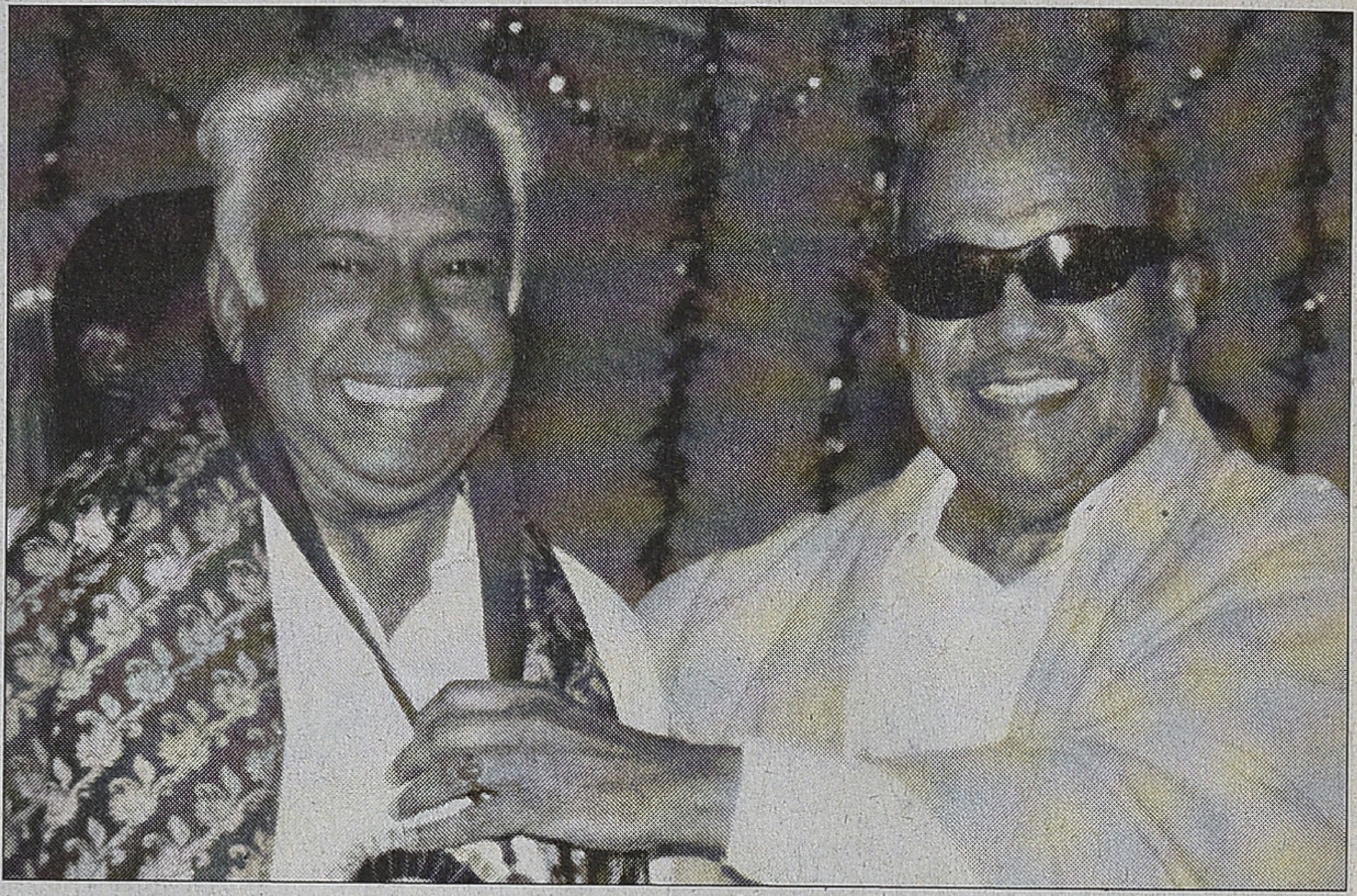


ஆர்வம் ஒரு காரணமாக இருக்க லாம்.

'திருநீலகண்டர்' படப்பிடிப்பு சிதம்பரத்தில் நடக்கிறது, பாகவதர் வந்திருக்கிறார் எனத் தெரிந்ததும், காரைக்காலில் இருந்து சிதம்பரத்திற்கு பஸ் ஏறிவிட்டேன். இப்போது இந்து, இசுலாமியர் என்றில்லாமல் எல்லோரும் கோவிலுக்குள் ஒன்றாக செல்கிறார்கள். அப்போது அப்படி செல்ல முடியாது, இசுலாமியர்களை விடமாட்டார்கள். மேலும், சிதம் பரம் கோவிலுக்குள் அப்போது வேஷ்டிதான் கட்டிக்கொண்டு போக வேண்டும். கைலி கட்டியிருந்தால் விடமாட்டார்கள். ஆனால், நான் சினிமாவில் இருந்ததால் எப் போதும் வேஷ்டிதான் கட்டிக் கொண்டிருப்பேன். அது எனக்கு வசதியாகிவிட்டது. ஒருவரும் ஒன்றும் சொல்லவில்லை. அங்கே விபூதி பூசினார்கள்; பொட்டு வைத்தார்கள். அப்படியே பாகவதரை பார்க்கச் சென்றேன்.

அவர் ஒரு வீட்டில் தங்கி இருந் தார். என்னை பார்த்ததும், "நீ யாரு?" என்று கேட்டார். "நியூட்டன் ஸ்டியோ ஆர்ட் டைரக்டர் எப். நாகூர் அவர்களின் உறவினன்'' என்று கூறினேன். எப். நாகூர், நியூட்டன் ஸ்டியோவில் ஒரு பங்கு தாரராகவும் இருந்தார். தியாக ராஜ பாகவதரும் அதில் ஒரு பங்குதாரராக இருந்தார். ஜித்தன் பானர்ஜி (ஒளிப்பதிவாளர்), கே.என். ராமன், ஜின்தாத் தோகராமன் (ரிகார்டிங் ஒலிப்பதிவாளர்) எப். நாகூர், சோமசுந்தரம் செட்டியார், தியாகராஜ பாகவதர் என மொத்தம் 6 பேர் பங்குதாரர்கள். சோமசுந்தரம் செட்டியார்தான் பணம் போட்டவர். மற்றவர்கள் 'ஒர்க்கிங் பார்ட்னர்'கள். இவர்களுடன் என்.எஸ்.கே. கொஞ்ச நாள் இருந்தார். பிறகு, அவர் வேறு பல வேலையாக அலைந்ததால் பிரிந்து சென்றுவிட்டார்.

எப். நாகூர் என்னிடம், 'தம்பி தம்பி' என்று பிரியமாக இருப்பார். ஆனால், பாகவதரிடம் சொன்னது போல் சொந்தகாரர் இல்லை. ஆனால், உறவினர் என்று கூறிய தால், பாகவதர் "அடடா'' என்று கூறி என்னைக் கூடவே இருக்க சொல்லிவிட்டார். சிதம்பரத்தில்


கலைஞருடன்

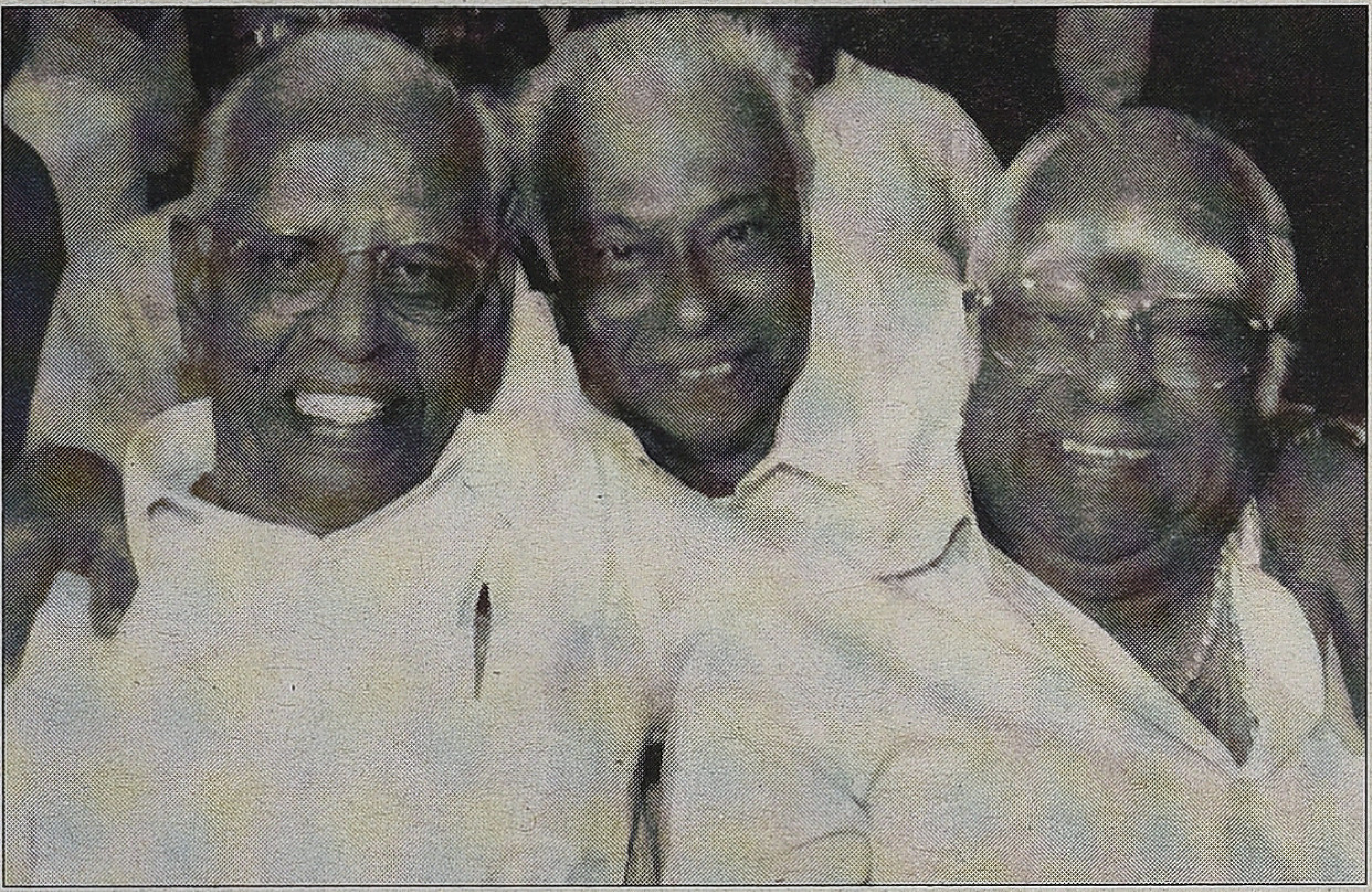
அன்று முழுவதும் அவர் கூடவே இருந்தேன். இரவில் வீட்டில் தேட துவங்கி விடுவார்கள் என்பதால் மாலை 7 மணி அளவில் பேருந்து பிடித்து ஊருக்கு சென்றேன். மறு நாள் காலையில் மீண்டும் சிதம்பரம் வந்துவிட்டேன். இப்படியே பாகவதர் சிதம்பரத்தில் இருந்தது வரைக் கும் தினமும் சென்றேன். அவரும் மிகவும் பிரியமாக இருந்தார். படப்பிடிப்பிலேயே சாப்பாடு. எனது தகப்பனார் எங்க போகிற, என்ன செய்கிற என்று கேட்கமாட்டார். பையன் ஒழுக்கமாக இருக்கிறான்; ஐந்து வேலையும் பள்ளிவாசலுக்கு செல்கிறான் என்று அவர்களுக்கு என் மீது அவ்வளவு நம்பிக்கை. இவன் கெட்டொழிய மாட்டான் என்று குடும்பத்திற்குள் ஒரு நம்பிக்கை வந்துவிட்டது. தினமும் சென்றதால், பாகவதரைப் பார்ப்பமா பேசுவமா என்பது போக, அவருடன் ஒரு பெரிய நட்பு உருவாகிவிட்டது.

நியூட்டன் ஸ்டுடியோ எப். நாகூர் உங்களுக்கு ஒருவழியில் சொந்தம் என்று பாகவதரிடம் சொன்னாலும் சொந்தம் இல்லை என்றீர்கள். பிறகு, அவருடன் உங்களுக்கு எப்படி பழக்கம் ஏற்பட்டது?

அந்த காலத்தில் நான் 'மூன்றாவது குரல்' என்று ஒரு பத்திரிகை நடத்திக் கொண்டிருந்தேன். நியூட்டன் ஸ்டியோவிற்கு சென்று எப். நாகூரை போட்டிகண்டு அப்பத்திரிகையில் எழுதினேன். அவர் நியூட்டன் ஸ்டியோவில் வொர்க்கிங் பார்ட்னராக / ஆர்ட் டைரக்டராக ஆவதற்கு முன்பு அடிபானையில் படங்களை வரைந்து மெரினா கடற்கரையில் விற்பார். அதையெல்லாம் அவருடைய போட்டோவுடன் எழுதியிருந்தேன். அக்காலத்தில் போட்டோ எடுப்பது என்றால் மிக சிரமமான விசயம். கை காமிரா இல்லாத காலம். அப்போது கீழ்ப்பாக்கத்தில் ஞானம் என்று ஒருவர் இருந்தார். (இப்போது ஞானம் என்ற பெயரில் இருப்பவர் வேறு ஆள்.) படம் எடுக்க வேண்டுமானல் அவரை கூட்டிக்கொண்டு செல்லவேண்டும். கறுப்பு துணியை போட்டு கொண்டுதான் எடுக்க முடியும். புகைப்படக்காரர், 'சிரிங்க, கொஞ்சம் அப்படி சரிங்க' என்று நம்மை தயார் படுத்துவதற்குள் அரைமணி நேரம் ஆகிவிடும். இவ்வளவு கஷ்டப்பட்டு நாங்கள் நாகூர் பேட்டியை வெளி யிட்டது அவருக்கு என் மீதான மதிப்பைக் கூட்டிவிட்டது. பின்னர், அவர் படங்களுக்கு வசனம் எழுதிக் கொடுக்க தொடங்கினேன். அப் போது ஏ.கே. வேலன் எனக்கு கிழே பணியாற்றினார்.

எப். நாகூர் எப்படி சினிமாவிற்குள் வந்தார் என்று உங்களுக்குத் தெரியுமா? ஏனெனில், அது இசுலா மியர்கள் எப்படி திரைதுறைக்குள் வந்தார்கள் என்பதில் ஒரு முக்கியப் பதிவாக இருக்கும்.

கேமிராமேன் மஸ்தான் பற்றி நீங்கள் கேள்விப்பட்டிருப்பீர்கள்.



நாகேஷ் மற்றும் எம்.எஸ்.வியுடன்

எம்.ஜி.ஆர்., அவரைப் பற்றி, “லட்டு போல படத்தை எடுப்பார்” என்று சொல்லுவார். ‘வேலைக்காரி’ படத்தில் அவர்தான் கேமிராமேன். அவர் எப். நாகூரின் மருமகன்.

எப். நாகூர் என்னிடம் தனது வாழ்க்கை முழுவதையும் சொல்லியுள்ளார். எப். நாகூர் அடிப்பானையில் படம் வரைவார் என்று சொன்னேன். சட்டியின் மேல் பாகத்தை தட்டிவிட்டு கிழ் பாகத்தை உரசி அதில் தூரிகை கொண்டு படம் வரைவார். கடற்கரையில் ஒருவன் அமர்ந்திருக்கும் காட்சி, மரம் செடிகளில் உமர்கய்யாம் சாய்ந்து கொண்டிருக்கும் காட்சி, பெண் என பலவாறாக வரைவார். அதில் அவர் வல்லவர். (அந்த படம் எல்லாம் என்னிடம் இருந்தது. அதையெல்லாம் தூக்கி போட்டு விட்டார்கள்.) இப்படி வரையும் படங்களை கால் ரூபா, அரை ரூபா என்று கடற்கரையில் விற்பார். கீழ்ப்பாக்கத்தில் ஒரு அறை எடுத்து தங்கியிருந்தார். அந்த அறைக்கு மூன்று ரூபாய் வாடகை. தியாகராஜ பாகவதர், ஜித்தன் பானர்ஜி, இவர் மூவரும் தலைக்கு ஒரு ரூபாய் என பங்கிட்டுக்கொண்டு தங்கியிருந்தார்கள். அது தியாகராஜ பாகவதர் நாடகங்களில் நடித்துவந்த காலம்; திரைத்துறைக்குள் வராத காலம். ஜித்தன் பானர்ஜி கேமராவில் வேலை தேடிக் கொண்டிருந்தார். அப்போது சோமசுந்தரம் செட்டியார், நியூட்டன் ஸ்டியோவை ஆரம்பிக்கிறார். ஆனால், டெக்னிசியன் யாரும் இல்லை. அவர் எப். நாகூரை வொர்க்கிங் பார்ட்னராக / ஆர்ட் டைரக்டராக தேர்தெடுத்தார். ஜித்தன் பானர்ஜி கேமிராமேன் ஆனார். மற்றும் தியாகராஜ பாகவதர், கே.என். ராமன், ஜின்தாத் தோகராமன் ஆகிய மூவரையும் சேர்த்து ஐந்து பேரை வொர்க்கிங் பார்ட்னராக கொண்டு செயல்பட துவங்கியது. சோமசுந்தரம் செட்டியார் முதலாளியாக இருந்து கொண்டார். அப்போது நியூட்டன் ஸ்டியோ தவிர, தமிழ்நாடு சினி ஸ்டியோ என்று ஒன்றும் பக்கத்தில் இருந்தது. அதற்கு பிற்பாடுதான் பிற ஸ்டியோக்கள் வந்தன. இதற்கும் ரொம்ப நாள் கழித்துதான் ஜெமினி ஸ்டியோ வந்தது; அப்புறம் மெஜஸ்டிக் வந்தது. கடைசியில்தான் ஏ.வி.எம். வந்தது. அது தேவகோட்டையில் கீற்று கொட்டைகையில் இருந்தது. நான் அங்கு போயிருக்கிறேன். ‘வள்ளி’, ‘நாம் இருவர்’ எடுக்கும்போது அங்கேதான் இருந்தேன்.

சோமசுந்தரம் செட்டியார் இரண்டு, மூன்று படங்கள் எடுத்தார். எம்.ஜி.ஆரை வைத்து ‘பணக்காரி’ எடுத்தார். படம் அட்டர் ப்ளாப். இரண்டு படம் தோல்வியடைந்து விட்டது என்றால் முதலாளி தெருவிற்கு வந்துவிடும் நிலை ஏற்படும். ஸ்டியோ நஷ்டத்திற்கு உள்ளானது. பணியாளர்களுக்கு சம்பளம் கொடுக்க முடியவில்லை. ஆனால், அதே சமயம் மற்ற கம்பெனி படங்கள் நியூட்டன் ஸ்டியோவில் எடுக்கப்பட்டு வந்தன. அந்த படங்களிலும் எப். நாகூர் ஆர்ட் டைரக்டராகப் பணியாற்றினார். ‘கண்ணகி’ உள்பட அங்கு எடுக்கப்பட்ட எல்லாவற்றுக்கும் அவர்தான் ஆர்ட் டைரக்டர். பிறகு, ‘ஞானசௌந்தரி’ படத்தில் தயாரிப்பாளர் ஆகும் வாய்ப்பு வந்தது. தயாரிப்பாளரானார்.

நீங்கள் நடத்திய ‘மூன்றாவது குரல்’ பத்திரிகை பற்றி சொல்லுங்கள்.

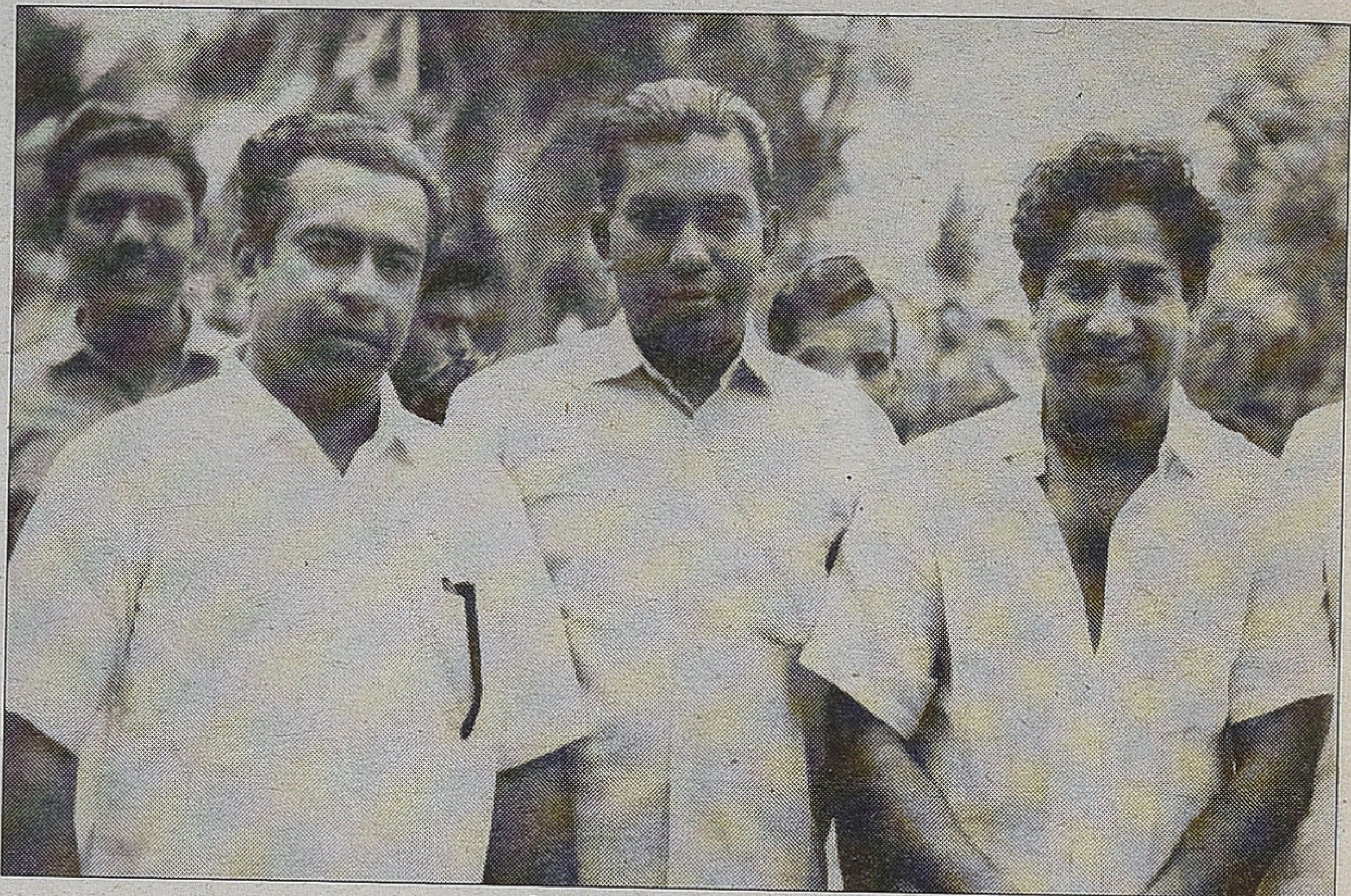
நான் முதலில் ‘இளம்பிறை’ எனும் பத்திரிகையை நடத்தினேன். ‘இளம்பிறை’ மாதம் ஒருமுறை வரும். அதன்பிறகு ‘குரல்’ என்ற பெயரில் 1949இல் ஒரு பத்திரிகை ஆரம்பித்தேன். இது மாதம் இருமுறை வரும். ஓமந்தூரரார், கக்கன் போன்ற அக்கால அரசியல்வாதிகளை எல்லாம் பேட்டி எடுத்து அப்பத்திரிகையில் வெளியிட்டுள்ளேன். அரசியலில் யாரையும் தாக்கி எழுத மாட்டேன். எனக்கு அப்போது அரசியல் என்றால் காங்கிரஸ்தான்; தி.மு.க. தோன்றாத காலம். ஆனால், தி.க. இருந்தது. காங்கிரஸ் ஈடுபாடு இருந்தாலும் தி.க.வில் இருந்த பெரியார், அண்ணா போன்றவர்களிடம் ஒரு ஈர்ப்பு இருந்தது. அவர்களுடைய கூட்டங்கள் எங்கு நடந்தாலும் போய்விடுவேன். நபிகள் நாயகம் பிறந்த தினத்தில் கரைக்காலில் மீலாது மகாநாடு நடக்கும். பெரியார், அண்ணா போன்றோரை எல்லாம் கூட்டி வந்து மீலாது மகாநாட்டில் பேசச் செய்துள்ளேன். அப்போது ரொம்ப மதிப்பாக இருந்தது பெரியாரும் அண்ணாவும்தான். அதற்கடுத்து நெடுஞ்செழியனுக்கு மதிப்பு அதிகம் இருந்தது. கருணாநிதி போன்றவர்கள் எல்லாம் ஒரு அளவில் இருப்பார்கள். அப்போது பெரியாரை ஈ.வெ. ரா. என்றுதான் அழைப்பார்கள். தி.க.காரர்களை அழைத்து பேச வைத்ததற்கு இஸ்ஸாமியர்கள் எதிர்ப்பு தெரிவிக்க ஆரம்பித்துவிட்டனர். நபிகள் நாயகத்தின் பிறந்த தினத்தில் நாஸ்திகர்களை பேச வைக்கிறார்களே என்பதுதான் எதிர்ப்புக்கு காரணம். அப்போது நான் தனித்த ஆள் இல்லை. நாங்கள் நான்கு பேர் இருந்தோம். அதில் ஒருவர் பின்னால் முஸ்லிம் லீக் தலைவராக ஆனார். பிறகு மற்றவர்களும் அரசியலுக்குச்

சென்றார்கள். நான் மட்டும் இது வரையில் அரசியலில் ஈடுபட்டதே இல்லை.

'இளம்பிறை', 'குரல்' பத்திரிகைகளை நடத்தியதன் மூலம் அரசியல் வாதிகளுடன் தொடர்பு ஏற்பட்டது போலவே அக்கால சினிமா பிரபலங்களுடனும் தொடர்பு ஏற்பட்டது.

கரைக்காலில் சபா ஒன்றும் 'கதம்பம் கலா மன்றம்' என்று ஒரு மன்றமும் வைத்திருந்தேன். 'கதம்பம்' என்ற ஒரு கையெழுத்து பத்திரிகை நடத்தினேன். அதையே 'கதம்பம் கலா மன்றம்' என்று வைத்தேன். அதன்மூலம் அந்த நேரத்தில் யார் யார் பிரபல்யமாக இருந்தார்களோ அவர்களை வைத்து நாடகம் போட்டேன். 'வேலைக்காரி', 'துளி விஷம்', 'ஓர் இரவு', 'மனோகரா' ஆகிய நான்கு நாடகங்களையும் நான் போட்டிருக்கிறேன். தியாகராஜ பாகவதரை வைத்து 'பவளக்கொடி' நாடகம் நடத்தியிருக்கிறேன்; கே.ஆர். ராமசாமியை நாடகம் நடத்தினேன். இப்பாவாது கொஞ்சம் சதைப்பற்றுடன் இருக்கிறேன். அப்போது வயதில் சின்னவனாகவும் தோற்றத்திலும் பொடியனாகவும் இருந்தேன். ஆனாலும், இப்படி பெரிய நட்சத்திரங்கள் பழக்கம் காரணமாக தோற்றத்திலும் பொடியனாக இருந்தாலும் பெரிய மனிதனாகி விட்டேன்.

நான் நடத்திய பத்திரிகைகளில் சினிமா விமர்சனம் எழுதுவேன். அதற்கு நல்ல வரவேற்பு இருந்தது. எனவே, அதன் காரணமாக பத்திரிகைக்கு விளம்பரங்களும் கிடைத்தன. ஜீபிடர் பிச்சர்ஸ் அப்போதே கடைசி அட்டைக்கு 100 ரூபாய் தருவார்கள். ஜெமினி போன்ற நிறுவனங்கள் என் விமர்சனத்திற்காகவும் நான் போய் அணுகிற முறைக்காகவும் உள்பக்கங்களுக்கு விளம்பரம் தருவார்கள். 25 ரூபாய், 30 ரூபாய் உள்பக்கங்களுக்கு. அது எனக்கு போதுமானதாக இருந்தது. ஐயாயிரம் பத்திரிகை அச்சடிப்பதற்கு 500 600 ரூபாய் செலவு ஆகும். எட்டணா போஸ்டல் செலவு. உதவிக்கு இரண்டு ஆட்கள் வேலைக்கு வைத்திருப்பேன். அவர்களுக்கு மாதச் சம்பளம் 10 ரூபாய்தான். நானே அனைத்து பக்கங்களையும் எழுதுவிடுவேன்.

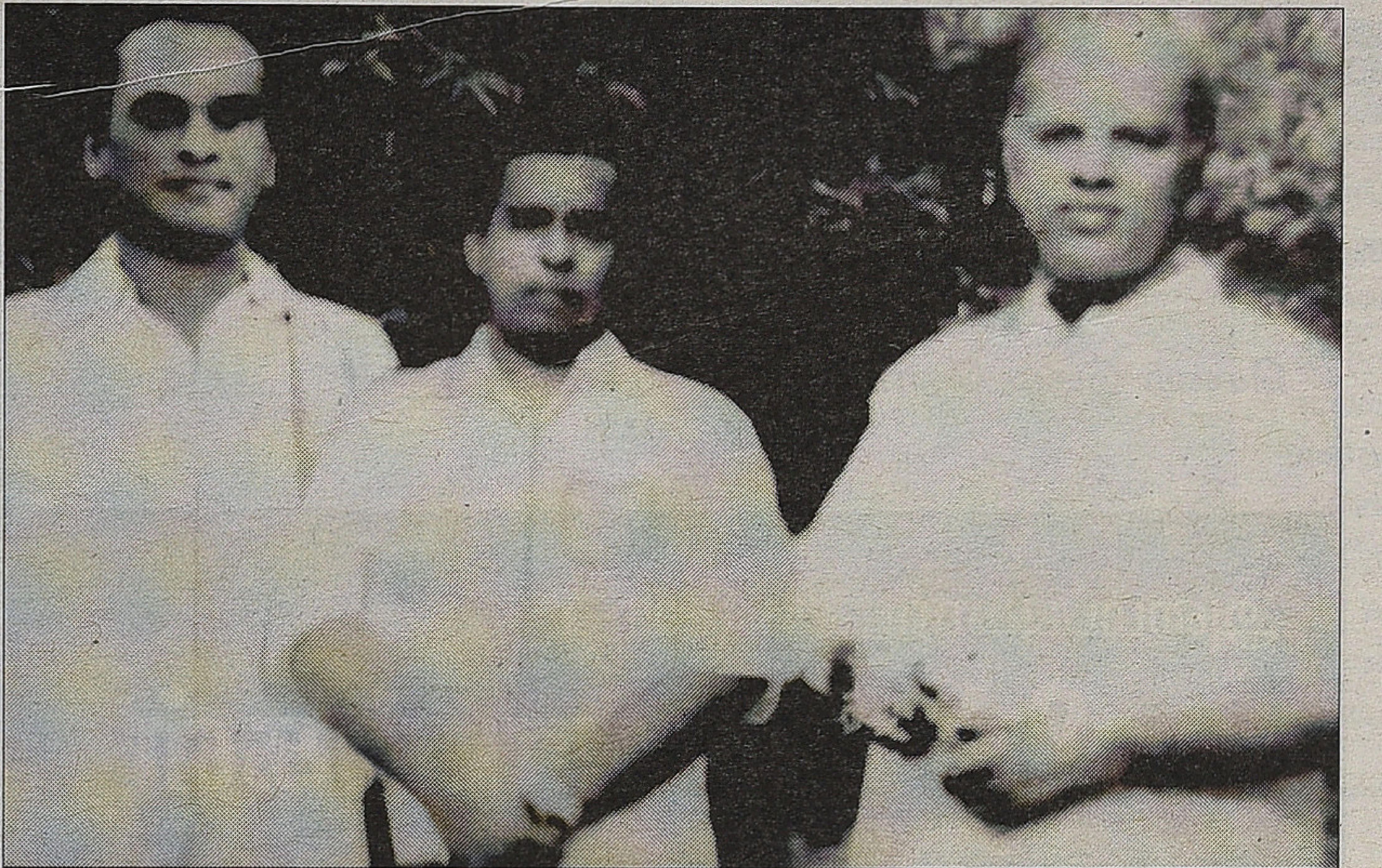

சிவாஜிகணேசனுடன்

அப்போது கரைக்காலிருந்து சென்னை வருவதாக இருந்தால் மூன்று ரூபாய்தான் கட்டணம். பிரெஞ்சுக்காரன் ஆட்சியில் ரயிலில் பேரளம் வரையிலும் டிக்கெட் கேட்கமாட்டான். பேரளத்தில் ரயில் நின்றுவிடும். பேரளத்தில் டிக்கெட் எடுப்போம். அங்கேயிருந்து சென்னைக்கு டிக்கெட் விலை 2 ரூபாய், 2.50 ரூபாய் இருக்கும். சில நேரங்களில் அதுகூட எடுக்க மாட்டோம். அப்படியே உட்கார்ந்து விடுவோம். அப்போது அது பெரிய காசு அல்லவா? திருப்பாபள்ளியூர் வரை வருவோம். கடலூர் என்.டி.யில் இருக்கிறதே அதற்கு அப்போது திருப்பாபள்ளியூர் என்று பெயர். அங்குதான் டிக்கெட் பரிசோதகர்கள் வருவார்கள். அங்கு இக்கிம்பாதம்ஸ் இருக்கும். இப்பொழுது இருக்கிறதா என்று தெரியவில்லை. திருப்பாபள்ளியூரில் இறங்கி டிக்கெட் எடுத்துகொள்வோம். டிக்கெட் பரிசோதகர் ஆங்கிலோ இந்தியனாக இருப்பார். துருவி துருவி கேட்க மட்டார். "டிக்கெட் இருக்கிறதா டிக்கெட் இருக்கிறதா" என்று கேட்டபடி ஓடி விடுவார்.

எக்மோரில் இறங்கினால் டிராம் இருக்கிறது. அதில் பயணம் செய்வதற்கு ஒரணா டிக்கெட் எடுக்க வேண்டும். ஒரணா டிக்கெட் ஒரு நாள் முழுவதும் செல்லும், எங்கேயும் செல்லலாம். அந்த ஒரணா டிக்கெட்டை சட்டையில் குத்திட வேண்டியதுதான். அது ஒரு மாதம் வரை செல்லும். எப்படியெனில், ஆங்கிலோ இந்தியன் சட்டையில் டிக்கெட் இருக்கிறதா இல்லையா என்று மட்டும்தான் பார்ப்பான். நுட்பமாக அது என்றைக்கு எடுத்த டிக்கெட் என்றெல்லாம் பார்க்க மாட்டான். மேலும், அதில் தேதி போன்றவையும் இருக்காது. நான், கெல்லிஸ் வரை போவேன். அங்கே இறங்கி நியூட்டன் ஸ்டியோ செல்வேன்.

என்.எஸ்.கே. வீட்டில் சாப்பாடு, எப். நாகூர் வீட்டில் படுக்கை என்று நாட்கள் நகரும். ஒவ்வொரு இடத்திலும் ராஜபோகமாக வைத்திருந்தார்கள். ஏனெனில், அவர்களிடம் நான் சம்பளம் வாங்கியது இல்லை; மேலும், நான் கரைக்காலில் இருந்து தேங்காய் மாங்காய் எல்லாம் கொண்டுவந்து கொடுப்பேன். மதுரம்மா என்னைப் பார்த்ததும், "தம்பி வந்துட்டாரு... தம்பி வந்துட்டாரு..." என்று சந்தோஷமாக அழைப்பார்கள். ஏனெனில், அந்த அம்மாவிற்கு பிரெஞ்சு சோப்பு மிகவும் பிடிக்கும். ஒன்றுக்கு இரண்டாக வாங்கி வந்துவிட்டால் சந்தோஷப்படுவார்கள். "வா தம்பி வா தம்பி" என்றுதான் சொல்லுவார்கள். என்.எஸ்.கே. படப்பிடிப்பு போகும்போது அவரது காரில் கூட்டிக்கொண்டு செல்வார்.

எப். நாகூரை பொறுத்தவரை, அவரும் நானும் இசுலாமியராக இருந்ததாலோ என்னவோ தெரியவில்லை,



பாகவதருடன்

அவர் மட்டுமல்லாமல் அவர் குடும்பத்தாரும் என்னிடம் பிரியமாக இருப்பார்கள். அந்த இடங்களை எல்லாம் இன்றும் சென்று பார்க்க வேண்டும் என்று ஆசைதான். ஆனால், அந்த விடெல்லாம் அப்படியே போய்விட்டது.

இந்த பழக்கங்கள் காரணமாக ஒருகட்டத்தில் சினிமாவில் நடிக்கலாம் என்ற எண்ணம் வந்தது. என்.எஸ்.கே. நாடகங்களில் நடித்திருக்கிறேன். கிழவன் வேடம் போடுவேன். (அதற்கு பிறபாடுதான் தங்கவேல் அந்த பாத்திரத்தை ஏற்று நடித்தார். அவரும் கரைக்கால் ஆள் தான்.) ஆனால், விரைவிலேயே நடிப்பு வேண்டாம் என்று முடி வெடுத்தேன். பிறகு உதவி இயக்குநர் ஆனேன்.

இப்படி நாட்கள் நகர்ந்து கொண்டிருந்த போது, எனது பெரியப்பா மகன், "நீ பி.ஏ. பிரஞ்சு வரை படித்திருக்கிறாய். ஆனாலும், இப்படி கூத்தாடியாக சுற்றிக்கொண்டு இருக்கிறேயே, இது சரியில்லை, நீ இங்கே இருந்தால் கெட்டுப் போய் விடுவாய். நாடகக்காரன் ஆகி விடுவாய். உருப்படாமல் போய் விடுவாய்'' என்று கூறி என்னை வலுகட்டாயமாக வியட்நாமிற்கு ஒரு கம்பனி வேலைக்கு அனுப்பினார். பெரிய ஏற்றுமதி இறக்குமதி ஸ்தாபனம் அது. அபே முகமது செரிப்பு என்று திருகலச்சாரிக்காரர். அவர்கள் எல்லாம் தமிழ்கூட படிக்காதவர்கள். அவர்களுக்கு பிரெஞ்சில் கணக்கு எழுத பிரஞ்ச் படித்தவர்கள் தேவைப்பட்டார்கள்.

எனது தகப்பனாருக்கு நான் ஒரே மகன், மூன்று பெண் பிள்ளைகள். அவர்களுக்கு என்னை அனுப்ப பிரியமேயில்லை. "நமக்கு நிலம் இருக்கிறது, தோட்டம் துரவு இருக்கிறது இதையெல்லாம் விட்டுவிட்டு நீ ஏன் அவ்வளவு தொலைவு செல்கிறாய்" என்றார்கள். அப்போது வியட்நாமில் பிரஞ்சுகாரன் ஆட்சி. ஆனாலும், சண்டை இருந்துகொண்டே இருந்தது. குண்டு வீசிக் கொண்டிருந்தார்கள். நான் பேசுவது 1951ஐப் பற்றி என்றால் பார்த்துகொள்ளுங்கள். இக் காரணங்களாலும், என் தகப்பானருக்கு என்னை அனுப்புவதில் விருப்பமே இல்லை. பெரியப்பா மகன் வலுக்கட்டாயம் செய்து, புறனி பிடித்து தள்ளுவது போல தள்ளி விட்டார். சம்பளம் 350 ரூபாய். அப்போது 350 ரூபாய் என்பது பெரிய காசு.

இங்கிருந்து எப்படி போனீங்க?

கரைக்காலில் இருந்து சென்னைக்கு ரயில் பயணம். சென்னையிலிருந்து புவனேஸ்வரிக்கு லாகோட விமானம் இருந்தது. புவனேஸ்வரியிலிருந்து கல்கத்தாவிற்கு ஏர்பிரஸ் விமானத்தில் சென்றேன். கல்கத்தா சென்ற போது மாலை 6 மணியாகியிருந்தது. அப்போது இந்து முஸ்லிம் மோதல் நடைபெற்று கொண்டிருந்தது. முஸ்லீம்களை இந்துக்கள் கொல்வதும், இந்துக்களை முஸ்லீம்கள் கொல்வதும் நடந்து கொண்டிருந்தது.

அந்த நேரத்தில் நான் கல்கத்தாவில் போய் இறங்குகிறேன். கல்கத்தாவில் இருந்த நண்பர் ஒருவர், "அய்யய்யோ இந்த நேரத்தில் நீங்கள் வந்து விட்டீர்களே'' என்று பதை பதைத்தார். நான் பிரெஞ்ச் படித்திருந்ததால் ஏர்பிரஸ் கம்பெனி மேனேஜரிடம் நிலைமையை கூறினேன். அவர், "நீ ஒன்றும் வருத்தப்படாதே, என்னுடைய அறையிலேயே தங்கிக்கொள்'' என்றார். அவர் அறையில் அன்றிரவு தங்கினேன். அந்த மேனேஜரே டீ, காபி எல்லாம் போட்டு கொடுத்து உபசரிப்பு செய்தார். மறுநாள் காலை 5 மணிக்கு ஏர்பிரஸ் விமானம் ஏறி கல்கத்தாவிலிருந்து சைகோனுக்கு சென்றேன்.

சைகோனில் நீங்கள் வேலை பார்த்தது ஒரு தமிழரிடம்தான் அல்லவா? என்ன வேலை பார்த்தீர்கள்?

ஆமாம், முதலாளி தமிழர்கள்தான். அவர்கள் திருக்கலாச்சாரியை சேர்ந்தவர்கள். துறையாத்துக்கு பக்கத்துக்காரர்கள். ஆனால், அவர்களுக்கு எழுத படிக்க தெரியாது. அவர்கள் சைகோனில் பெரிய ஜவுளி கடை வைத்திருந்தனர். பெரிய ஜவுளி கடைன்னா இம்போட் பிசின்ஸ் சார்ந்தது. அதாவது பிரான்ஸிலிருந்து சரக்குகளை இம்போட் செய்வார்கள். இவர்கள் அவற்றை விற்பனை செய்து பிற்பாடு அவர்களுக்கு பணம் கொடுக்கலாம். அங்குதான் வேலை பார்த்தேன்.

என் சம்பளம் 350 ரூபாய் என்று சொன்னேன். அதனை நமது அரசாங்க எக்ஸ்சேஞ் ஆபிஸில் கொடுத்தால் ஊருக்கு அனுப்பிவிடுவார்கள். எனது தகப்பனாருக்கு 200 ரூபாய், மனைவிக்கு 100 ரூபாய், என் பாட்டிக்கு 50 ரூபாய் என பிரித்து அனுப்பிவிடுவேன். என் பாட்டி மிகவும் சந்தோசப்பட்டார்களாம். அவங்க விதவையாக இருந்தார்கள். "என் பேரன் பணம் அனுப்பிட்டான்" என்று சந்தோசத்திலே அவங்க குதித்த தாக சொன்னார்கள். அவர்களுக்கு அந்த காலத்தில் 50 ரூபாய் பெரும் காசு. நான் சைகோனுக்கு வந்த 6 மாதத்தில் அவர்கள் இறந்துவிட்டார்கள். அதற்காக பெரிதும் கவலைப்பட்டேன்.

(தொடரும்)

சென்ற இதழ் தொடர்ச்சி...

அமைப்புசாரா சினிமா–1

ஒலிக்காத பாடல்கள்

இயக்குனர் கமலக்கண்ணன்

'மதுபானக் கடை' திரைப்படம் பல பிரச்சனைகளுக்கு பிறகு வெளிவந்தது என்பதை சினிமா துறையினரிலிருந்து பொதுமக்கள் வரை பலரும் அறிந்திருந்தனர். ஆனால், அவற்றை இதுவரை எழுத்து பூர்வமாக ஆவணப்படுத்தவில்லை. இங்கே அவற்றை சொல்ல ஒரு வாய்ப்பு கிடைத்துள்ளது.

பாடல் வெளியீட்டில் இருந்து படத்திற்கான சிக்கல் துவங்கியது. இப்போது பின்னோக்கி யோசிக்கும் போது அவை திட்டமிட்ட சிக்கல்களாக இருக்குமோ என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது. ஒரு படத்தின் பாடல் வெளியீடு என்பது வர்த்தகத்தில் முக்கிய பங்கு வகிக்கும் செயல். முன்பெல்லாம் ஒரு படத்திற்கு பூஜை போடுவது பெரிய அளவில் நடைபெறும். அதனால்தான் இப்படியொரு படம் எடுக்கப்படுகிறது என்பது வெளியே தெரியவரும். ஆனால், இப்போது 'ஆடியோ ரிலீஸ்' அந்தப் பாத்திரத்தை வகிக்கிறது. ஆடியோ வெளியீட்டின் போதுதான் வர்த்தகம் பேசத் துவங்குவார்கள். ஜனவரி *26* அன்று, 'மதுபானக் கடை' படத்தின் பாடல்களை வெளியிட திட்டமிட்டிருந்தோம். ஆனால், அந்த தேதியில் நிகழ்வு நடைபெறாமல் இருக்க வரிசையாக தடங்கல்கள் வந்தன. ஒரு படத்தின் 'ஆடியோ ரிலீஸ்' நடக்காமல் பார்த்துக்கொள்வது, அந்த படத்தை பற்றிய கவனம் உருவாகாமல் பார்த்துக்கொள்ளும் விசயமாகும். விழா நடப்பதற்கு முன்பே, ஆடியோ திருட்டுத்தனமாய் ஆன்லைனில் வெளியாகிவிட்டது.

முதலில் இதுபோன்ற சிறிய படங்களின் ஆடியோவை வாங்குவதற்கு இன்டஸ்ரிக்குள் யாருமே தயாராக இல்லை. இன்றுவரை இந்த நிலை தொடர்ந்து வருகிறது. ஆனாலும், நாங்கள் தளராமல் ஒவ்வொரு இடத்திற்கும் சென்று ஏறி இறங்கினோம். புதிய இயக்குனர், புதிய தயாரிப்பாளர், புதிய இசையமைப்பாளர், புதிய தொழிற்நுட்ப கலைஞர்கள் எனும்போது, ஆடியோவை வாங்குவதற்கு யாருமே முன்வரவில்லை. இந்நிலையில் யாரோ ஒருவர் ரிலீஸ் பண்ணினால் போதும் என்று ஒரு நிறுவனத்திடம் கொடுக்கிறோம். அந்த நிறுவனம் வழியாகவே, பாடல்கள் திருடப்பட்டு வெளியாகிவிட்டது.

ஏ கோடிக்கால் பூதமடா தொழிலாளி
நம் வழிகளெலாம் ஆயுதமே பாட்டாளி
கள்ளம் இல்லாத வியர்வைகள் உனக்கு
களங்கம் இல்லாத மண்ணை போல் மணக்கு
காணும் இடம் எல்லாம் கண்ணில் படாமல்
நம்மை சுரண்டிடும் மிருகத்தை அடக்கு
நாம் எல்லாம் என்றும் ஒன்றாய் சேர்ந்தாலே
உலகம் வெளிச்சத்தில் சிரிக்கும் தன்னாலே
மனதால் நம்மை கட்டி தழுவி கொண்டாலே
கண்ணில் சோகங்கள் கூடும் கட்டாதே!
ஏ கோடிக்கால் பூதமடா தொழிலாளி
நம் வழிகளெலாம் ஆயுதமே பாட்டாளி
பொண்டாட்டி பிள்ளைய தூக்குல மாட்டி
கொம்பேனி காத்தாடி சுழலுதடா...

– மதுபான கடையின் ஒலிக்காத என்.டி.ராஜ்குமாரின் பாடல் வரிகள்

'ஆடியோ ரிலீஸ்' நடைபெறவில்லை என்பதால் இப்படியோரு படம் எடுக்கப்பட்டிருக்கிறது என்பது யாருக்குமே தெரியாமல் போய் விட்டது. அடுத்த பிரச்சனை சென்சாரின் போது ஏற்பட்டது. நிறைய பேர் எங்களிடம் இந்த படத்திற்கு சென்சார் அனுமதியளிக்காது என்று கூறினார்கள். மதுபானக் கடையை பற்றி படம் எடுக்கிறீர்கள்; உள்ளடக்கம் என்னவாகவும் இருந்துவிட்டு போகிறது; ஆனால், படத்தின் தலைப்பையே ஏற்றுக்கொள்ளமாட்டார்கள் என்று கூற தொடங்கினார்கள்.

'மதுபானக் கடை' படத்தை எடுக்க ஆரம்பித்த போது கருணாநிதி அவர்களின் ஆட்சி நடந்து கொண்டிருந்தது. தமிழில் பெயர் வைத்தாலே வரிச்சலுகை கிடைத்து கொண்டிருந்தது. ஏ, யு என எந்த சான்றிதழ்களை வாங்கினாலும் வரிச்சலுகை கிடைத்தது. ஆனால், படம் சென்சாருக்கு சென்றபோது ஆட்சி மாறியிருந்தது. ஜெயலலிதா அவர்கள் முதல்வராகியிருந்தார். இப்போது வரிச்சலுகைக்கு புதிய நிபந்தனைகள் விதிக்கப்பட்டன. தமிழில் பெயர் வைத்தால் மட்டும் போதாது, யு சான்றிதழ் வாங்க வேண்டும் போன்ற நிபந்தனைகள் விதிக்கப்பட்டன. இது தவிர 'டேக்ஸ் ஃப்ரி போர்டு' என்று தனியாகவும் உருவாக்கப்பட்டது. படத்திற்கு வரிசலுகை கிடைக்க வேண்டுமானால், யு சான்றிதழ் வாங்கிய பிறகு, அவர்களிடம் விண்ணப்பிக்கலாம். அங்கே, தமிழ் மாநில அரசின் காலசார அமைச்சரவைக்கு கிழ் வரும் 5 பேர் படம் பார்த்து தமிழ் கலாசாரத்தை பிரதிபலிக்கும் திரைப்படம் என சான்றிதழ் அளித்தால் வரிச்சலுகை கிடைக்கும். இந்த விசயங்கள் அப்போது எங்களுக்கு தெரிந்திருக்கவில்லை.

சென்சாருக்கு விண்ணப்பித்தோம். அங்கேயும் 5 பேர் படம் பார்த்தார்கள். அதில் ஒருவர் சென்சார் அதிகாரியாக இருப்பார். மீதமுள்ள 4 பேர் சென்சார் குழு உறுப்பினர்கள். இந்த நான்கு பேரும் வெவ்வேறு துறை சார்ந்தவர்கள். சென்சார் குழு உறுப்பினர்களை ஒரு எம்.பி. பரிந்துரைக்க வேண்டும். ஒருவர் எம்.பி.யிடம் பரிந்துரை வாங்கி சென்சாருக்கு விண்ணபித்தால் அவர் உறுப்பினர் ஆக முடியும். சென்சார் போர்டில் உறுப்பினர் ஆவதற்கு அவர்களுக்கு என்ன சென்சிபிலிட்டி இருக்கிறது என்பதை பற்றியோ, சினிமாவை பற்றிய என்ன அறிவு இருக்கிறது என்பதை பற்றியோ, சமூகத்தோடு அவர்களின் பங்கு என்ன என்பதை பற்றியோ எவ்வித வரைமுறையும் கிடையாது. அவர்களுக்கு சினிமா பார்க்க தெரியுமா, அவர்கள் ரெகுலராக திரையரங்கில் சினிமா பார்ப்பவர்களா என்பதுகூட தெரியாது. இப்படி சென்சாரில் சுமார் 100, 150 பேர் உறுப்பினர்களாக இருக்கிறார்கள். இவர்களில் இருந்துதான் சுழற்சி முறையில் 4 பேர் தேர்வு செய்யப்படுகிறார்கள். இவர்களும் சென்சார் அதிகாரியுடன் சேர்ந்து படத்தை பார்ப்பார்கள். காட்சிகளை நீக்குவது, சான்றிதழ் அளிப்பது போன்றவற்றை இவர்கள் தீர்மானிப்பார்கள்.

'மதுபானக் கடை' படத்தை 5 பேர் குழு பார்த்தனர். உடனே, 'இந்த படம் பொதுமக்கள் பார்ப்பதற்கு தகுதியற்ற படம்; அதனால் சென்சார் சர்டிபிகேட் கொடுக்க முடியாது' என்று முழுவதுமாக ஒதுக்கினார்கள். சென்சார் போர்டு அதிகாரி பேசினார். "தனிப்பட்ட முறையில் எனக்கு இந்த படம் ரொம்ப பிடித்துள்ளது. அணியின் தலைவனாக இப்படம் பிடித்துள்ள போதிலும் பெரும்பான்மையாக எல்லாரும் என்ன கருதுகிறார்களோ அதைதான் நான் செல்ல வேண்டும். மற்ற நான்கு உறுப்பினர்களும் இந்த படத்தை ரிஜக்ட் செய்துள்ளார்கள்" என்று கூறினார். எனக்கு ஒன்றுமே புரியவில்லை. அரசியல் பேசியுள்ளதால் நிறைய காட்சிகளை நீக்க சொல்லுவார், ஏ சான்றிதழ் தருவார்கள் என்றுதான்

எண்ணியிருந்தேன். மாறாக இங்கே மொத்த படத்தையும் ரிஜெக்ட் செய்துவிட்டார்கள்.

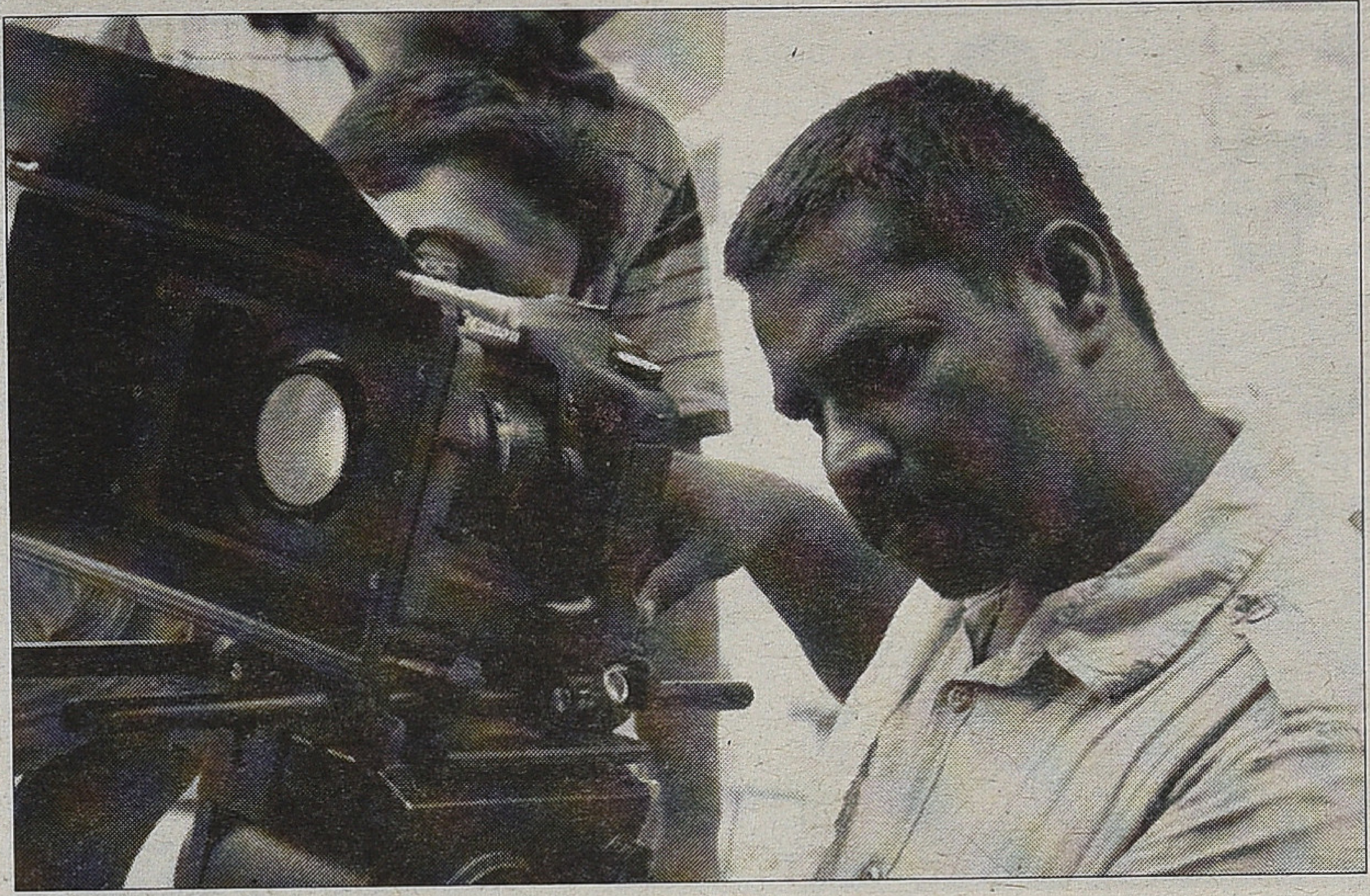
சென்சாரின் முடிவு எனக்கு பலத்த அதிர்ச்சி அளித்தது. அந்த அளவிற்கு படத்தில் என்ன இருக்கிறது என்பது தெரியவில்லை. ஏனெனில், நாம் அன்றாடம் பார்க்கும் வாழ்க்கையில், டாஸ்மாக்கின் வாழ்க்கை முறையில் ஒரு பத்து சதவீதத்தைதான் 'மதுபானக் கடை' பிரதிபலித்திருந்தது. அதுவும் எங்கோ நடைபெறும் ஒன்றல்ல. 6800 கடைகள் தமிழ்நாட்டில் இருக்கிறது. அந்த 6800 கடைகளில் இருக்கின்ற நிலைமைகளும் அங்கிருக்கிற மனிதர்களும் படத்தில் காட்டப்பட்டதைவிட அதிகமாகவே இருக்கிறார்கள். இவ்வளவு பேர் இருக்கிற ஒரு வாழ்கைமுறையை ஒரு சினிமாவாக மாற்றுகிற போது, ரிஜெக்ட் செய்ய ஒரு அடிப்படை வேண்டுமல்லவா? எப்போதும் இது சமூக ஒழுங்கை கெடுக்கிறது என்று ஏதேனும் ஒரு காரணத்தைச் சொல்லி ரிஜெக்ட் செய்வார்கள்; சமூக ஒழுங்கே இதுதான் எனும் போது அதனை எப்படி ரிஜக்ட் செய்வீர்கள் என்பது எனது அடிப்படை கேள்வியாக இருந்தது.

அதற்கு அவர்கள் பெரிய பட்டியலை கூறினார்கள். அந்த பட்டியலில் முதலாவதாக இருந்தது, "பொதுவாக ஒரு சினிமா என்பது நல்லதையோ கெட்டதையோ காண்பித்தாலும், இறுதியில் கடைசியில் ஒரு மாரல் வேல்யு சொல்ல வேண்டும்'' என்றார்கள். "இப்படி தமிழ் சினிமாவில் ஒரு கருத்து சொல்வார்கள்; ஆனால் உங்கள் படத்தில் குடி நல்லதா கெட்டதான்னு சொல்லலையே" என்றார்கள். இப்படியே ஒரு பதினான்கு, பதினைந்து விசயங்கள் அந்த பட்டியலில் இருந்தது. அவை ஒவ்வொன்றுக்கும் எதிர்வாதம் புரிய ஆரம்பித்தேன்.

சென்சாரில் ஒரு விதி உண்டு. எந்தப் படத்தோடும் ஒப்பிட்டு பேசக்கூடாது. "அந்தப் படத்தில் கொடுத்திருந்தீர்களே, இந்தப் படத்தில் கொடுக்கவில்லையே'' என்று கேட்க கூடாது. ஏனெனில், ஒவ்வொரு படத்திற்கும் அதன் தனித்தன்மை சார்ந்துதான் முடிவெடுக்கப்படுகிறது. இதனால் நான் அவர்களிடம், "தமிழ் சினிமா சார்ந்துதான் சென்சார் சான்றிதழ் கொடுக்கீறிர்களா அல்லது இந்த படம் மட்டும் சார்ந்து கொடுக்கீறார்களா'' என்று கேட்டேன். "தமிழ் சினிமா சார்ந்துதான் என்றால் நானும் உதாரணம் எடுத்து பேசுவேன் பரவயில்லையா" என்று கேட்டேன். "இல்லை, இந்த சினிமாவை பொறுத்துதான் சான்றிதழ் கொடுக்கிறோம்'' என்று கூறினார்கள். "அப்படியென்றால் இந்த சினிமாவிற்குள் கேளுங்கள்; இந்த சினிமாவிற்குள் அப்படி சொல்ல என்ன அவசியம் இருக்கிறது. இந்த படம் குடியை புரோமோட் பண்ணுது, எல்லாரும் குடித்து கொண்டிருப்பது கொண்டாட்டம் என்று சொல்லி கொடுக்கிறது என்றால், அது எப்படி என்பதைக் கேளுங்கள்; அதற்கு பதில் சொல்கிறேன். நான் எப்படி எடுத்தேன், அதை எப்படி பார்வையாளர்கள் பார்ப்பார்கள் என்று நான் நம்புவதை விளக்குகிறேன்" என்றதும் அவர்கள் தங்களது கருத்துகளில் இருந்து பின்வாங்கிகொள்ள துவங்கினார்கள்.

"சரி நீங்கள் குடியை புரோமோட் பண்ணவில்லை என்று சொல்கிறீர்கள், அது எப்படி என்று சொல்லுங்கள்'' என்று அவர்கள் கேட்டனர். நான் ஒவ்வொரு காட்சியாக விளக்க ஆரம்பித்தேன். மீண்டும் அவர்களிடம் கேட்டேன், "எங்கெல்லாம் குடியை இந்த படம் புரொமோட் பண்ணுகிறது" என்று. அவர்கள் ஒவ்வொரு காட்சியாக கூறினார்கள். அந்த காட்சிகளை குறித்து விளக்கம் அளிக்க துவங்கினேன். அவர்களது கேள்விகள் விளக்கம் அளிக்கும் போதே உடைந்து போயிற்று. இறுதியில் ஒரு காட்சியில்கூட குடியை நேரடியாக புரோமோட் பண்ணுவதற்கான காட்சி இல்லையென்பதும், இந்த படம் குடியை புரோமோட் பண்ணும் படம்தான் என்று சொல்வதற்கு அடித்தளம் இல்லாதும் போய்விட்டது.

அதையடுத்து, "நீங்கள் கொஞ்சம் வெளியே இருங்கள், நாங்கள் கலந்தாலோசிக்க வேண்டும்" என்று கூறினார்கள். இரண்டு மணி நேரம் அந்த ஆலோசனைக் கூட்டம் நடைபெற்றது. அதன்பிறகு மீண்டும் அழைத்து படத்தில் சில காட்சிகளை நீக்கச் சொன்னார்கள். எனில் உங்கள் படத்திற்கு சென்சார் தருகிறோம் என்று கூறினார்கள். நீக்கம் செய்வது ஒருபக்கம் இருக்கட்டும், என்னென்ன காட்சிகளை நீக்க வேண்டுமென்று கூறுங்கள் என்றேன். அவர்கள் பெரிய பட்டியல் ஒன்றை படித்தார்கள். நான் மறுபடியும் விளக்கம் அளிக்க துவங்கினேன். கிட்டதட்ட அது ஒரு சினிமாவிற்கான வகுப்பாகவே, சினிமாவை எப்படி பார்ப்பது என்று போய்க்கொண்டு இருந்தது. எனக்கே ஆச்சரியமாக இருந்தது. ஏனெனில், நம்முடைய அறிவே ரொம்ப குறைவு, அதற்கும் கீழ் இருக்கிறார்கள் நம் படத்தை தீர்மானிப்பவர்கள்.



பேச்சின் இறுதியில், படம் விசுவலாக குடியை ஆதரிக்கவில்லை என்று விளக்கியபோது, அவர்கள் கூறிய அனைத்தும் மீண்டும் உடைந்து கொண்டே வந்தது. இதெல்லாம் முடிந்த பிறகும் இன்னும் எங்களுக்கு சந்தேகம் இருக்கிறது என்று கூறினார்கள்.

எனக்கு பயங்கரமாக கோபம் வந்துவிட்டது. எதற்கும் ஒரு எல்லை உண்டல்லவா? "இப்படிப்பட்ட சினிமாவை தடை போடுகிறீர்கள் என்றால், ஒரு மோசமான சினிமா எடுப்பவனைப் போல் ஒரு என்னை நடத்தினீர்கள் என்றால், என்னுடைய எதிர்வினை வேறு மாதிரி இருக்கும்" என்றேன். அதற்கு, "நீங்கள் மேலிடத்தில் முறையீடு செய்ய போகிறீங்களா?'' என்று கேட்டார்கள்.

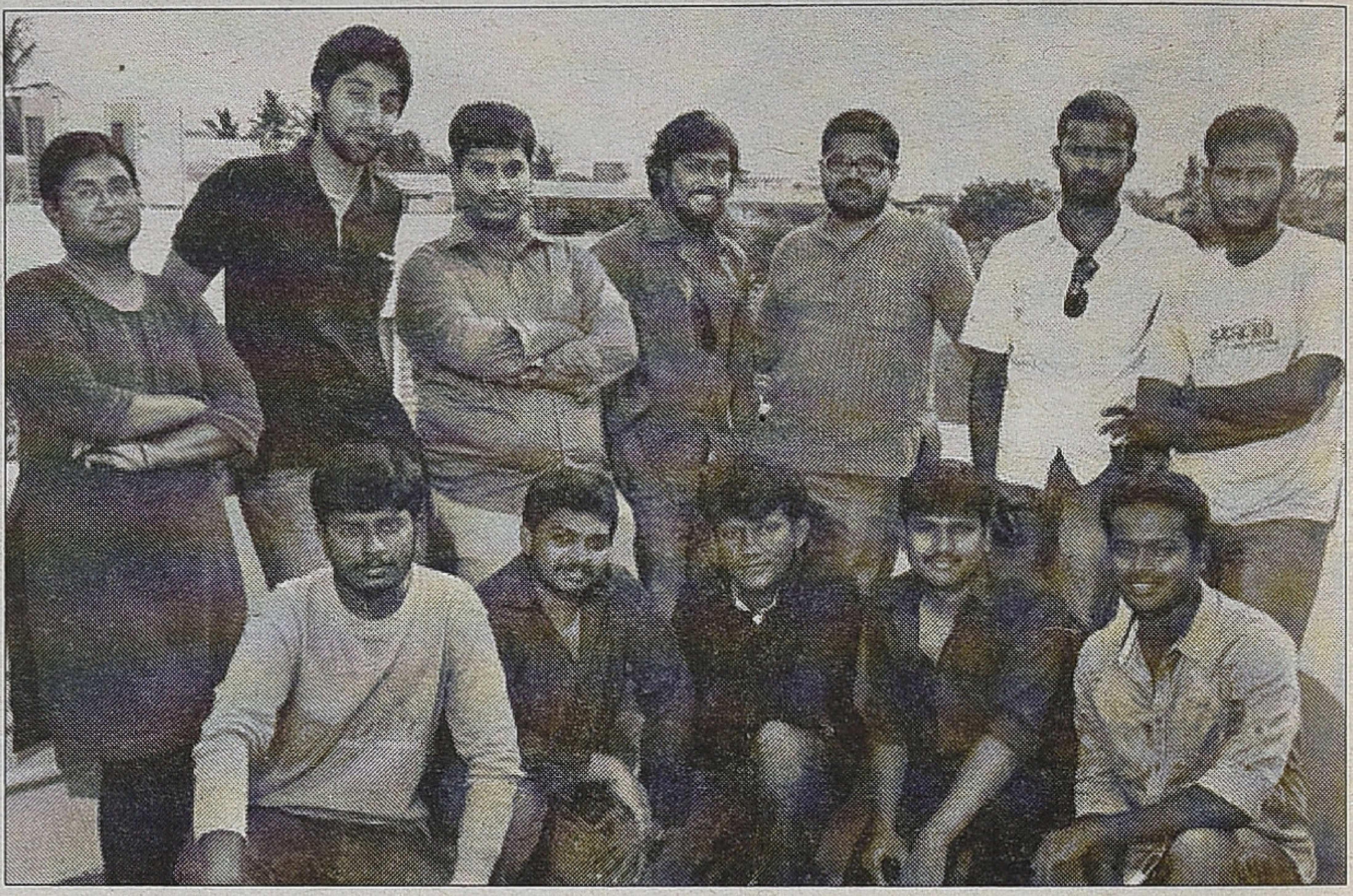
"நான் முறையிடு செய்யமாட்டேன். மிக மிக மோசமான சினிமாவோடு உங்கள் முன் வந்து நிற்பேன். எனக்கும் எடுக்கத் தெரியும். உங்கள் விதிகளுக்கு எல்லாம் சரிப்பட்டு வரும்படி அந்த சினிமாவை எடுப்பேன். எடுத்துவிட்டு இது சென்சார் போர்டுக்கு சமர்ப்பணம் என்றே போடுவேன்" என்று கோபமாக கூறினேன்.

மீண்டும் என்னை வெளியே அனுப்பிவிட்டு இரண்டு மணிநேரம் ஆலோசனை செய்தனர். அவர்களுக்குள் பேசிவிட்டு அடுத்த கட்டத்திற்கு நகர்ந்தனர். படம் முழுக்க கெட்ட வார்த்தைகள் நிறைய இருக்கிறது என்றார்கள். எங்கெல்லாம் இருக்கிறது என்றேன். அவர்கள் கூறிய இடங்களில் எல்லாம் மியூட் செய்து கொள்ள சம்மதித்தேன். ஒரு கட்டத்தில், படத்தில் நிறைய இடங்களில் இருந்த மயிறு என்ற வார்த்தையை நீக்கச் சென்னார்கள். நான் மயிறு என்ற வார்த்தையை நீக்க முடியாது என்று கூறிவிட்டேன். "ஏனெனில், வழக்கமாக புழங்கும் கெட்ட வார்த்தைகள் பெண்களை குறி வைத்து இருப்பதால், அதை ரிவர்ஸ் செய்வதற்கும் ரீபிளேஸ் செய்வதற்கும் கோபத்தை வெளிப்படுத்துவதற்காகவும் எங்கள் ஊரில் முடியை குறிப்பிடுவதற்குப் பயன்படுத்தும் இந்த வார்த்தையை பயன்படுத்துவார்கள். அதைத்தான் படத்தில் வைத்திருக்கிறேன். நீங்கள் அதையும் நீக்க சொன்னால் அவனுடைய இயல்பை மறுப்பது போல ஆகிவிடும். ஒரு இயல்பான படமொன்றில் வருகின்ற மனிதர்களை மறுப்பது போன்றாகிவிடும். அதை ஏற்றுக்கொள்ளவே முடியாது" என்று கூறவும், "சரி உங்களுக்கு மயிறு என்ற வார்த்தை எங்கெல்லாம் பொருத்தமாக இருக்கிறதோ அங்கெல்லாம் வைத்துக் கொள்ளுங்கள்" என்று கூறிவிட்டனர். நான் படத்தில் எங்கெல்லாம் கெட்டவார்த்தை வருகிறதோ அதையெல்லாம் தூக்கிவிட்டு அந்த இடத்தில் மயிறு என்ற வார்த்தையை போட்டுக் கொண்டேன். இது போன்று இரண்டு நாட்கள் விவாதங்கள் தொடர்ந்தது. இறுதியாக அவர்களுடைய பிடிக்குள் விழுந்தேன். படத்திற்கு ஏ சார்டிபிக்கேஷன் தான் கொடுப்பேன் என்றார்கள். அப்போது இன்ட்ஸ்ட்ரியின் விதிகள் எதுவும் எனக்குத் தெரியாது என்பதால் அதற்கு ஒப்புக்கொண்டேன்.

எனக்கும் யோசித்து பார்க்கும் போது, 'இந்த படம் குழந்தைகளுக்கனாதல்ல, வயது வந்தவர்களுக்கான படம்தான்; ஏ சார்டிபிக்கேஷன் சரிதானே, கொடுங்கள்' என்று வாங்கி வந்துவிட்டேன். ஆனால், அது படத்தின் மிகப்பெரிய பின்னடைவாக மாறிவிட்டது. ஏனெனில், ஏ சான்றிதழை நான் சமூகம் சார்ந்து வயது வந்தவர்களுக்கான சானிறிதழாக பார்த்தேன். ஆனால், நடைமுறையில் ஏ சான்றிதழ் என்பது சமூகத்தில் இருக்கும் ஒட்டு மொத்த பெண்களையும் படம் பார்ப்பதில் இருந்து தடுக்கும் சான்றிதழாக இருக்கிறது. பெண்கள் மொத்தமாக ஏ சான்றிதழ் திரைப்படங்களைத் தவிர்க் கிறார்கள். இதனால், 'மதுபான கடை' படத்திற்கு வரவேண்டிய பாதி பார்வையாளர்கள் வரவில்லை.

அடுத்த பிரச்சினை, ஏ சான்றிதழ் பெற்ற படங்களுக்கு வரிசலுகை கிடையாது என்பது. 'இது நல்லதுதானே, அரசாங்கத்திற்குத்தானே வரி காட்டுகிறோம். இதிலேன்ன தவறு இருக்கிறது' என்று நினைத்ததும் தவறாக முடிந்துவிட்டது. அதிலும் பெரிய சிக்கல் இருந்தது. உதாரணத்திற்கு ஒரே நேரத்தில் இரண்டு திரைப்படங்கள் வெளியாகிறது என்று வைத்துகொள்வோம். ஒன்று வரிசலுகை பெற்றதாகவும், மற்றொன்று வரிசலுகை பெறவில்லை எனவும் வைத்துகொண்டால், திரையரங்க உரிமையாளர்கள் வரிச்சலுகை பெற்ற திரைப்படத்தையே திரையிட முன்வருவார்கள். ஏனெனில், வரிச்சலுகை பெற்ற படங்களுக்கு கணக்கு காட்ட வேண்டிய அவசியம் கிடையாது. இதனால், வரிச்சலுகை பெற்ற படங்களுக்கான லாபத் தொகை முழுவதும் அவர்களை சென்றடையும். எனில், திரையரங்க உரிமையாளர் 'மதுபானக் கடை'யை விட யு சான்றிதழ் பெற்ற படத்தை தானே திரையிட முன்வருவார். இந்த விசயங்கள் சென்சாரில் ஏ சான்றிதலுக்கு ஒப்புகொண்ட போது தெரிந்திருக்கவில்லை.

நாங்கள் மதுபான கடையை எடுக்க துவங்கியிருந்த காலகட்டத்தில் ஒரு படத்தின் மதிப்பிற்காக அப்படங்கள் ஓடிக் கொண்டிருந்தன. ஆனால், மதுபானக் கடையை ரீலிஸ் செய்த போது ப்ரோமேஷன்தான் ஒரு படத்தின் வெற்றியைத் தீர்மானிப்பதாய் இருந்தது. ப்ரோமேஷன் பண்ணவில்லை என்றால் பத்திரிகை காரர்களும் எழுதமாட்டார்கள். இதுதான் இன்றைய நிலை.



எனினும், டாஸ்மாக்கை பற்றிய படம் என்பதால், ஒரு மினிமம் கியாரண்டி உள்ள படம் என்ற எண்ணம் இருந்தது. இதனால் படத்தை திரையிட்டு காண்பிப்போம், யாராவது தயாரிப்பாளர்கள் படத்தை வெளியிட முன்வருவார்கள் என்று இன்ட்ஸ்ரிக்குள் திரையிட ஆரம்பித்தோம். ஒரு பிரஸ்மீட் வைத்தோம். அதே நேரத்தில் படத்தின் ஆடியோவை மக்களிடம் கொண்டு செல்ல முயற்சித்தோம். எஃப்.எம்.களில் கொண்டு போய் கொடுத்தோம். பாட்டுக்கென தனியாக சென்சார் வாங்கி எல்லா தொலைக்காட்சிகளுக்கும் கொண்டு போய் கொடுத்தோம். இவற்றையெல்லாம் முன்னணியில் உள்ள பி.ஆர்.ஓ.வை வைத்தே செய்தோம். ஆனால், 'மதுபானக் கடை' படத்தின் பாடல்களையும் காட்சிகளையும் எந்தவொரு எப்.எம்.மிலும் தொலைக்காட்சியிலும் போட மறுத்தார்கள். இன்றுவரையிலும் எந்த மைய நீரோட்ட தொலைக்காட்சியிலும் எப்.எம்.களிலும் மதுபானக் கடையின் பாடல்கள் ஒளிபரப்பாகவில்லை. அந்த பாடல்கள் அந்த அளவு மோசமா? என்பதை கேட்பவர்கள்தான் சொல்ல வேண்டும். ஆனால் பார்த்தவர்கள், கேட்டவர்களெல்லாம் "நன்றாகத்தான் இருக்கிறது" என்கிறார்கள். ஆனாலும், ஒலிப்பரப்பாகவில்லை. யார் கூறினார்கள், எப்படி தடுத்தார்கள் என்பது தெரியாது. இன்று வரை 'மதுபானக் கடை' படம் வெளிவந்தது பலருக்கும் தெரியாமல் இருப்பதற்கு காரணம் படத்தின் பாடல்கள் இருட்டடிப்பு செய்யப்பட்டதுதான் காரணம். ஒரு படத்தின் பாடல் வெற்றி பெறவில்லை என்றால் அந்த படத்திற்கு ஓப்பனிங் கிடைக்காது. மதுபான கடையின் பாடல்கள் வெற்றிபெறவில்லை. அதற்கு காரணம் பாடல்களை கொண்டு போய் சேர்க்கும் ஊடகங்கள் எதுவும் அவற்றை பயன்படுத்தவில்லை. ஒரு முறைக்கு இரண்டு முறை நேரில் கொண்டு போய் கொடுத்து, ஊடகங்களில் பேசியும் எவ்வித பயனும் இல்லை. இத்தனைக்கும் ஊடகத் துறையில் பணியாற்றும் நண்பர்கள் பலர் இருந்தனர். என்னுடன் விஸ்காம் படித்தவர்கள், ஜூனியர்ஸ், இன்னும் நெருங்கிய நண்பர்கள் என ஒரு பெரிய பட்டாளமே இருந்தும் நான் இயக்கிய படத்தின் பாடல்களை மக்களிடம் கொண்டு போய் சேர்க்க முடியவில்லை. பாடல்கள் மக்களிடம் போய் சேராத நிலையில் படத்தை திரையிட்டு காட்டுகிறோம். படத்தை பார்த்தவர்கள், "படம் நன்றாகத்தான் இருக்கிறது. ஆனால், அரசியலாக சிக்கலாக இருக்கும் போல தெரிகிறது; கவர்மெண்ட் வசனமெல்லாம் வருகிறது" என்று கூறத் தொடங்கினார்கள். இன்னும் சிலர், "எக்ஸ்பிரிமெண்ட்டாக இருக்கிறது" என்று கூறிவிட்டு சென்றார்கள். சிலர் ஒன்றுமே கூறாமல் சென்றார்கள். பெரும்பாலானவர்கள் படம் நன்றாக இருக்கிறது என்று கூறியும் அது வர்த்தகமாக உருமாற்றம் பெறவில்லை.

மார்ச்சில் தயாரான படம் ஜீலை வரை வியாபாரம் ஆகவில்லை. நாங்களும் ப்ரிவியுவுக்கு மேல் ப்ரிவியு போடுகிறோம். படம் பார்க்கிறார்கள், போகிறார்கள் என்ற அளவிலே இருந்தது. பொதுமக்களிடம் படம் போய் சேரமாட்டேன் என்கிறது. 'ஆனந்த விகடன்' மட்டும் படம் வெளிவருவதற்கு முன்பு ஆர்டிக்கில் ஒன்றை வெளியிட்டு இருந்தது. அதன்பிறகும் 'ஆனந்த விகடன்' இரண்டு மூன்று இடங்களில், வெவ்வேறு வகைகளில் படத்திற்கு ஆதரவளித்தனர். அதை தவிர்த்து வேறு எந்த ஊடகமும் படத்தை கண்டுகொள்ளவில்லை. வேறு வழி இல்லாமல் சொந்தமாக வெளியிடுவது என்ற நிலைக்கு நகர்ந்தோம்.

சொந்த வெளியீட்டிலும் சிக்கல்கள் எழுந்தன. பணத்தை திரட்டி மார்க்கெட்டிங் வேலைகள் செய்தோம். ஒரு படம் வெளிவரும் நாளன்று தினந்தந்தியில் வெளிவரும் கால் பக்க விளம்பரம் என்பது மிக முக்கியமான ஒன்று. இன்று படம் வெளிவந்துள்ளதா இல்லையா என்பதை அந்த கால் பக்க விளம்பரத்தை வைத்துதான் முடிவு செய்வார்கள். அனைத்தும் திட்டமிட்டு விளம்பரம் கொடுக்கிறோம். ஆனால், படம் வெளிவரும் நாளன்று படத்தின் விளம்பரம் தினத்தந்தியில் வெளிவரவில்லை. ஏன் என்று கேட்டதுக்கு இடம் இல்லை என்று கூறிவிட்டார்கள். படம் வியாழன் அன்று வெளியாகியது. முதல் மீடியா கவனம் அடுத்த வாரம் செவ்வாய் கிழமையன்று; டைம்ஸ் ஆப் இந்தியாவில் எழுதினார்கள். 'ஒன் ஆப் பெஸ்ட் பிலிம் ஆப் தி இயர்' என்பது போல் ஏதோ எழுதியதாக ஞாபகம், அப்போதுதான் கொஞ்சம்

பேர் திரும்பி பார்த்தனர். அத்துடன் படம் பார்த்தவர்கள் ஆன்லைனில் நல்லபடியாக எழுத, எழுத அது சார்ந்து கோயமுத்தூர், சென்னை போன்ற இடங்களில் படத்திற் கான பார்வையாளர்கள் அதிகரிக்க துவங்கினார். ஆனால், அதைத் தாண்டி மையநீரோட்ட ஊடகங் களில் எதுவும் வரவில்லை.

புதன்கிழமை 'குமுதம்' விமர் சனத்தில் நன்று என எழுதினார்கள்; வியாழக்கிழமை 'ஆனந்த விகடன்' 46 மார்க் கொடுக்கிறார்கள். இவற்றை யெல்லாம் முக்கியமானதாக கருதுகிறேன். ஆனால், இந்த விமர் சனங்கள் வரும்போது, முக்கியமான திரையரங்குகளில் இருந்து படம் தூக்கப்பட்டுவிட்டது. வியாழன் 'ஆனந்த விகடன்' விமர்சனம் படித்து, சென்னையில் படம் பார்க்கச் சென்றவர்களுக்கு படத்தைப் பார்க்க முடியவில்லை. சென்னையில் எங்குமே படம் ஓடவில்லை. அதே சமயம் இரண்டாவது வாரத்தில் திரையரங்கிலிருந்து தூக்கப்படாமல் இருந்த கோவை, திருப்பூர், ஈரோடு, மதுரை, பாண்டிச்சேரி ஆகிய இடங் களில் அடுத்த 20 நாட்களுக்கு படம் ஓடியது. இந்த பகுதிகள் எல்லாம் நாங்கள் நேரடியாக விநியோகம் செய்தவை. இதனைப் பார்த்து, இரண்டாவது வாரத்தில் தூக்கப்பட்ட நகரங்களில் மீண்டும் திரையிட திரையரங்குகளை தேடிய போது திரையரங்குகள் கிடைக்கவில்லை. மக்கள் பார்க்கத் தயாராகவிருந்த ஒரு படம் அவர்களுக்கு பார்க்க கிடைக்கவில்லை.

இனி திரையரங்குகள் மூலமாக படத்தை மக்களிடம் கொண்டு செல்ல முடியாது என்பதை உணர்ந்தோம். அதே சமயம் படம் வெளியாகிய மூன்று தினங்களுக்குள் முழு திரைப்படமும் யு டியுப்பில் வெளியாகிவிட்டது. யு டியுப்புக்கு இது எங்களுடைய படம், தற்சமயம் வெளியாகி ஓடி கொண்டிருக்கிறது என்று அப்ஷக்சன் கூறி அந்த லிங்கை தூக்கினோம். ஆனால், அடுத்த ஒரு மணிநேரத்தில் இன்னொரு லிங்கில் அப்லோட் செய்கிறார்கள். இதுபோன்று அந்த வாரத்தில் ஐந்து லிங்குகளை நாங்கள் தூக்கினோம். ஆனாலும் தொடர்ந்தது. இது போன்று ஆன்லைனில் வெளியிடப் படும் ஒவ்வொரு லிங்கிலும் குறைந்த பட்சம் ஒன்றரை லட்சம் பேர் படம் பார்க்கிறார்கள். அதன்பிறகு இதனை கட்டுப்படுத்த முடியாது என்று முடிவு செய்து, தமிழ் சினிமா டாட்கா முடன் சேர்ந்து 'பேப்பர் வாட்ச் போடுகிறோம்'; 50 ரூபாய் கட்டி நீங்கள் ஒருமுறை படம் பார்த்துக் கொள்ளலாம் என அறிவித்தோம். படத்தின் ஒரிஜினல் டி.வி.டியை வெளியிட்டோம். ஆனால், அதற்கு முன்னரே வெளியாகியிருந்த திருட்டு வி.சி.டி.க்களும், திருட்டு தனமாக ஆன்லைனில் வெளியிடப் பட்டவைகளும் அதற்கான மார்க் கெட்டைக் காலி செய்திருந்தது. 100 பேர் படம் பார்த்திருந்தால் அதில் தோராயமாக 80லிருந்து 90 பேர் வரைக்கும் திருட்டு டி.வி.டிக் கள் மூலமாகவும் ஆன்லைனில் திருட்டுதனமாக வெளியிடப்பட்ட வற்றில் இருந்தும்தான் படம் பார்த் துள்ளார்கள். இதனால், படத்தின் மூலம் எங்களுக்கு வந்திருக்க வேண் டிய மொத்த வருமானத்தில் 10 சதவீதம்தான் எங்கள் கைக்கு வந்தது. படம் மக்களிடம் போய் சேர வேண்டுமென்பதால் சில இழப்பு களை நாங்கள் ஏற்றுக் கொண் டோம்.

ஏ சான்றிதழ் பெற்ற படம் என்பதால் யாரும் சேட்டிலைட் உரிமத்தையும் வாங்கவில்லை. அந்த 100 பேர்களில் 50 பேரா வது திரையரங்குளிலோ அல்லது முறையான வருமான வடிவங் களிலோ பார்த்திருந்தார்கள் எனில் மதுபான கடை பெரிய அளவில் வெற்றி பெற்றிருக்கும். இதற்கு மக்களைக் குறை சொல்ல முடியாது. உண்மையில் இந்த அமைப்பு முறையில், அவர்களுடைய பார் வைக்கு படத்தை கொண்டு போய் சேர்க்க முடியவில்லை.

படம் வெளிவருவதை தீர்மானிக் கும் அடிப்படை அமைப்புகளில் சிக்கல் இருக்கிறது; படம் வருமானமாக மாற்றம் பெறுவதில் பெரிய ஊழல் நிலவுகிறது என்பதுதான் எங்கள் அனுபவப் பாடம். விநியோக வலைப்பின்னலில் பெரிய அளவில் ஊழல் நிலவுகிறது. 'மதுபானக் கடை' படத்துக்கு நிகழ்ந்தவற்றுக்கு அரசியல்ரீதியான காரணங்கள் இருந்திருக்கலாம்; அரசியல்ரீதியாக இன்று இருக்கிற அரசாங்கத்தை படம் விமர்சிக்கிறது என்பதால் அது நிகழ்ந்திருக்கலாம் என்று நினைக்கிறேன். இந்தத் தடைகள் இல்லையெனில் 'மதுபானக் கடை' மாபெரும் வெற்றியடைந்திருக்கும் என்று சொல்லவில்லை; ஆனால், 50 மடங்கு அதிகமாக படம் மக்களிடம் சென்றடைந்திருக்கும்.

நீங்கள் எப்படி பண்பாட்டை வரையறுப்பீர்கள்? 'மதுபானக் கடை' கலாச்சாரத்திற்கு எதிராக இருக்கிறது என்றார்கள்; எனக்கு வரிச்சலுகை கொடுக்கவில்லை என்பதல்ல பிரச்சனை, தொலை பேசியில் பேசும் போது ஒரு ரூபாய்க்கு 12.36 காசுகள் வரியாக எடுத்துகொள்கிறார்கள்; ஆனால், சினிமாவிற்கு டேக்ஸ் ஃப்ரி கொடுக்கிறார்கள். இங்கு யாரும் சமூக சேவை செய்யவில்லை.

இன்று செக்ஸ் பற்றி சினிமாவில் பேச முடியாது; அரசியல் பேச முடி யாது. ஏனெனில், உங்களுக்கு 'ஏ'வோ 'யுஏ'வோ கொடுத்துவிடுவார்கள். சேட்டிலைட் உரிமம் கிடையாது. அதுகூட இரண்டாம்பட்சம்தான் முதலில் திரையரங்குகளே கிடைக் காது. சேட்டிலைட் உரிமம் கொடுப்பதுகூட உங்கள் வர்த்தகம் தொடர்பான விசயம். அது இல்லா மலும்கூட பண்ண முடியும். திரை யரங்குகளே கிடைக்கவில்லை என் றால் படத்தை எப்படி கொண்டு போய் சேர்ப்பீர்கள்?

என்னைப் பொருத்தவரை சினிமா என்பது திரையரங்கிற்கு சென்று பார்ப்பதுதான். 'மதுபானக் கடை'யை மக்கள் பார்த்து விட்டு, இந்த படம் நன்றாக இல்லையப்பா, இது குப்பை என்று கூறினால் அதனை நான் ஏற்றுகொள்வேன். ஆனால், அவர்களது பார்வைக்கு கொண்டு போகக்கூடிய சாத்தியகூறுகள் எல்லாமும் காலி செய்யப்பட்ட நிலையில், அந்த படத்தை மக்கள் ரிஜெக்ட் செய்தார்களா இல்லையா என தெரியாமல் எப்படி ஒரு ஃபிலிம் மேக்கராக வாழ்வது?

↘ பா. ஜீவசுந்தரி

ரசிகை பார்வை

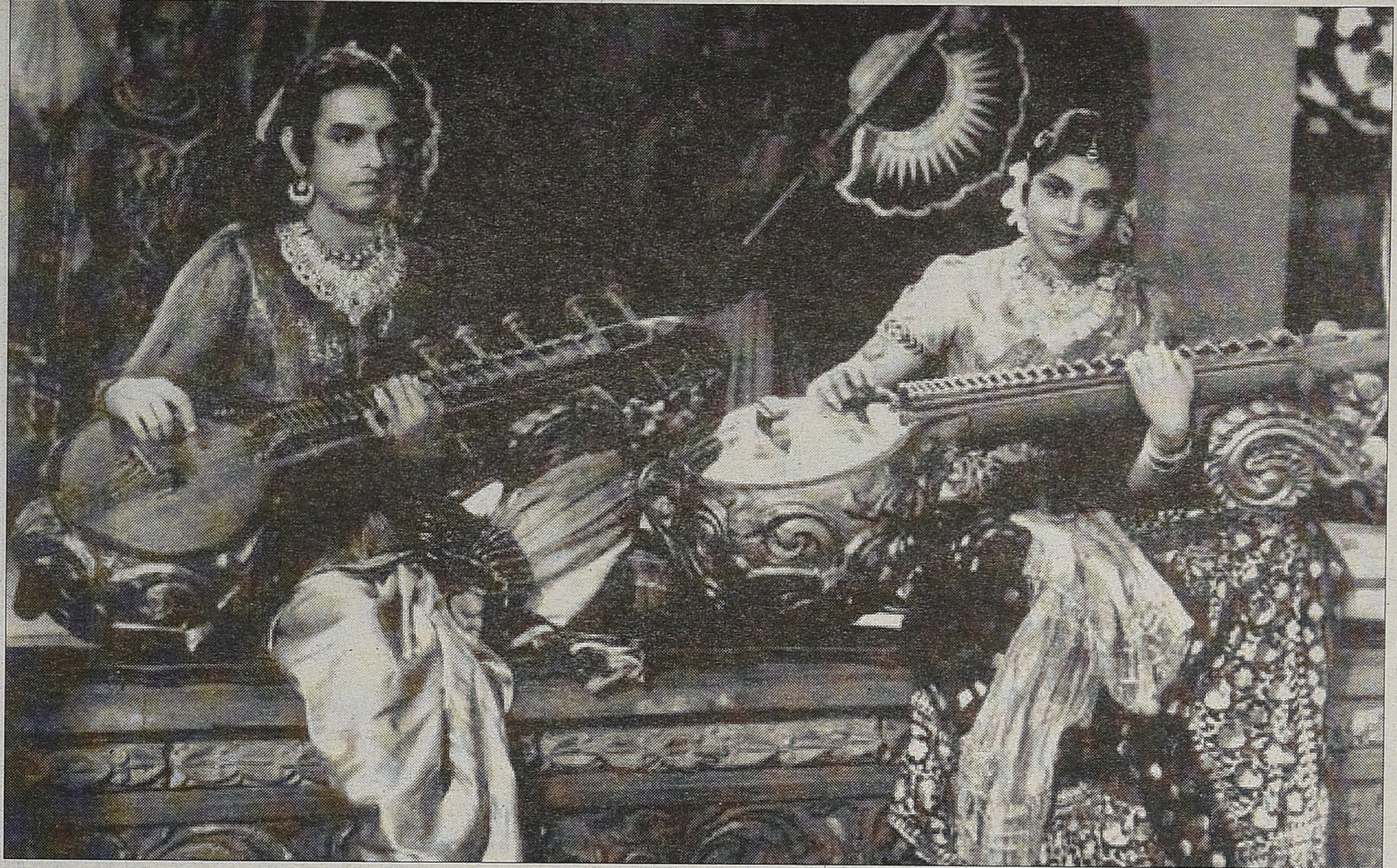
ஒரே படத்தில் உச்சம் தொட்ட வசுந்தரா தேவி

"இவா ஊதுவர்... அவா வருவா..." தமிழ்த் திரையுலகின் சகலகலா வல்லவர் என்று புகழப்படும் நடிகர் ரஞ்சன் 'மங்கம்மா சபதம்' திரைப் படத்தில் கதாநாயகி மங்கம்மாவாக நடிக்கும் வசுந்தரா தேவியைப் பார்த்துப் பேசும் வசனம் இது. அப்போது டி.டி.யில் நிறைய பழைய படங்கள் திரையிடப்படுவதுண்டு. அப்படி திரையிடப்பட்ட இந்தப் படத்தைப் பார்த்துவிட்டு, தெருவில் விளையாடும் சின்னப் பயல்கள் எல்லாம் இந்த வசனத்தைக் கேலி செய்து விளையாடுவார்கள். நீண்ட நாட்கள் வரை இந்த வசனம் பையன்களால் உச்சரிக்கப்பட்டது. நானும் அப்போது அந்தப் படத்தைப் பார்த்தேன். என் அப்பாவிடம் அந்தப் படம் பற்றிய தகவல்களைக் கேட்டுத் தெரிந்துகொண்டேன். அவர் மிகவும் வியந்து புகழ்ந்து பேசியது கதாநாயகி வசுந்தரா தேவியைப் பற்றிதான். அதன்பின் இரண்டொரு வாரங்களில் நடிகை வைஜெயந்திமாலாவின் தாயார், பழம் பெரும் நடிகை வசுந்தரா தேவி மறைந்தார் என்ற செய்தியைச் செய்தித்தாள்களில் பார்க்க முடிந்தது.

பல ஆண்டுகள் கழித்து மீண்டும் அந்தப் படத்தைப் பார்க்க வாய்த்தது. டி.வி.டி.யிலும் பலமுறை அப் படத்தைப் பார்த்து ரசிக்க முடிந்தது. வசுந்தராவின் இனிமையான குரலும் அவர் பாடிய பாடலும் ஆடிய ஆட்டமும் இன்றைக்கும் மறக்க முடியாதவை.

1930களின் இறுதியிலும் 40களின் ஆரம்ப காலங்களிலும் வசுந்தரா ஒரு கவர்ச்சிக் கன்னியாகவே பார்க்கப் பட்டார், ரசிக்கப்பட்டார். அவர் காலகட்டத்தில் டி.ஆர். ராஜகுமாரி கவர்ச்சிக்கன்னியாகக் கொண்டாடப் பட்டவர்; பல ஆண்டுகள் வரை யிலும் அந்தப் பெருமையைத் தக்கவைத்துக் கொண்டவர். ஆனால், அதற்காக அவர் பல படங்களில் கடுமையாக உழைக்க வேண்டியிருந்தது. வசுந்தராவோ இரண்டொரு படங்களிலேயே அப் பெயரைப் பெற்றார். ஆனால், அதற் காக அவர் கொடுத்த விலை மிக அதிகம். சினிமா உலகத்துக்குள் நுழைவதற்காக அவர் தன் புகுந்த வீட்டாருடன் பெரும் போராட்டமே நடத்த வேண்டியிருந்தது.

மைசூர் மாநிலம் மண்டயம்



கிராமத்தைச் சேர்ந்த சீனுவாசன் சென்னையில் குடியேறி சுகுண விலாஸ சபா நாடகங்களிலும், 'ஸ்ரீமதி பரிணயம்', 'மைனர் ராஜாமணி', 'விஷ்ணு லீலா', 'அதிர்ஷ்டம்', 'பாலாமணி' என்று சில படங்கங்களில் சின்னச்சின்ன வேடங்களில் தலைகாட்டிக் கொண்டிருந்தார். சீனுவாசன் - யதுகிரி தம்பதியரின் ஒரே மகள் வசுந்தரா தேவி. சென்னையைச் சேர்ந்த ராமன் என்ற அரசாங்க உத்தியோகஸ்தருடன் வசுந்தராவுக்குத் திருமணம் செய்து வைக்கப்பட்டது.

இனிமையான குரலுக்குச் சொந்தக் காரரான வசுந்தரா, 1938இல் 'மீரா' என்ற ஒரு முழு நீள நாடகத்தை இசைத்தட்டில் பாடி நடித்திருந்தார். அரைமணி நேரம் ஒலிக்கக்கூடிய அந்த இசைத்தட்டின் மூலம் அந்த இனிய குழைவான குரலையும் நடிப்பையும் கேட்டுப் பலரும் மயங்கினார்கள். இந்தக் குரலுக்குச் சொந்தக்காரப் பெண் யாரென்று அறிந்துகொண்ட பின் அவரை சினிமாவில் பாடவும் நடிக்கவும் வைத்துவிட வேண்டுமென்பதில் திரையுலகினர் பலரும் குறியாய் இருந்தனர். ஆனால், வசுந்தரா இசைத்தட்டுக்காகப் பாடியதையே அவருடைய புகுந்த வீட்டார் விரும்ப வில்லை. பின் எங்கிருந்து சினிமாவில் நடிப்பதைப் பற்றி அவர் யோசிக்க முடியும்? ஆனால், வசுந்தராவின் தாய் யதுகிரிக்கு மகள் சினிமாவில் நடிப்பதிலும் பாடுவதிலும் விருப்பம் இருந்தது. நீண்ட போரட்டத்துக்குப் பின் இறுதியில் அம்மா யதுகிரியின் விருப்பத்துக்கு வசுந்தரா இணங் கினார்.

வசுந்தராவைத் தேடி வந்து வாய்ப் பளிப்பதாகக் கூறியவர்களில் ஒருவர் இயக்குநர் ஒய்.வி. ராவ். வசுந்தராவும் நடிப்பதற்கு சம்மதம் என்றவுடன், இசைத்தட்டில் அவர் பாடி நடித்த 'மீரா'வையே படமாக்கலாம் என்ற முடிவுக்கு வந்து, உடனடியாக 'வசுந் தரா தேவி நடிக்கும் 'பக்த மீரா' படம் தயாராகிறது' என்று விளம்பரமும் செய்துவிட்டார். இந்த விளம்பரம் பரவலாகச் சென்றடைந்ததும் வசுந்தராவின் புகுந்த வீட்டில் மிகப் பெரிய பிரளயமே வெடித்துவிட்டது. அதைத் தொடர்ந்து வசுந்தரா திரைப்படத்தில் நடிக்க தனக்கு விருப்பமில்லை என்று இயக்குநர் ஒய்.வி. ராவுக்குத் தகவல் அனுப் பினார். சற்று நேரம் திகைத்த ராவ், சுதாரித்துக்கொண்டு முழுமூச்சாக 'பக்த மீரா' படத்தைத் தயாரித்து இயக்கி, அதில் நடித்த யாரோ ஒரு புதுமுக நடிகைக்கு வசுந்தரா என்று பெயர் வைத்துவிட்டார். அசல் வசுந்தரா தேவி நடிக்காமலே, அப்படம் வசுந்தராவின் பெயரால் பிரபலமாகிவிட்டது. ஆனால், படம் என்னவோ மிகச் சுமார் ரகம் தான்.

படங்களில் நடிக்காவிட்டாலும் சங்கீதக் கச்சேரிகளில் கவனம் செலுத்த ஆரம்பித்திருந்தார் வசுந்தரா. தாயார் யதுகிரி மற்றும் கணவர் ராமன் இருவரின் ஆதரவும் அவருக்கு முழுமையாக இருந்தது. மியூசிக் அகாதமியில் வசுந்தராவின் கச்சேரியைக் கேட்டவர்களில் மைசூர் இளவரசரும் ஒருவர். வசுந்தராவின் குரலால் ஈர்க்கப்பட்ட அவர், மைசூர் அரண்மனைக்கு வந்து கச்சேரி செய்யுமாறு அழைப்பு விடுத்தார். தாயார் யதுகிரி துணையுடன் மைசூர் அரண்மனைக்குச் சென்று கச்சேரி நடத்தினார் வசுந்தரா. ஏராளம் பரிசுப்பொருட்களுடன்

சென்னை திரும்பினார்.

அரண்மனையிலிருந்து மீண்டும் அழைப்பு; இம்முறை வேறு மாதிரியான கோரிக்கையுடன் அழைக்கப்பட்டிருந்தார். மைசூர் இளவரசர் வெளிநாடுகளுக்குப் பயணம் செய்ய விருப்பதாகவும், உடன் இசைக் கச்சேரியும் இருந்தால் நலமென்று அவர் விருப்பம் தெரிவித்திருந்தார். வசுந்தராவின் தந்தை சீனுவாசனுக்கோ கணவர் ராமனுக்கோ இதில் துளியும் விருப்பமில்லை. ஆனால், வழக்கம் போல யதுகிரி அம்மாளின் பிடிவாதமே இங்கும் வெற்றி பெற்றது. அன்னிய நாடுகளுக்குக் குடும்பத்துடன் பயணம் செல்வது அவ்வளவு எளிதான காரியமா எனக் கேட்டு அனைவர் வாயையும் அடைத்துவிட்டார்.

1939இல் வசுந்தராவுடன் தாயார் யதுகிரி, 6 வயது மகள் வைஜயந்தி, மைசூர் இளவரசர் குழுவினர் உடன் பயணிக்க கப்பல் பயணம். இத்தாலி, வாடிகன், பிரான்ஸ், சுவிட்சர்லாந்து, இங்கிலாந்து என பல நாடுகளிலும் இசைக் கச்சேரி தொடர்ந்தது. இரண்டாம் உலகப் போர் வடிவில் அதற்கும் ஒரு தடை வந்து சேர்ந்ததால் பயணம் ரத்தாகி மீண்டும் தாயகம் திரும்ப நேர்ந்தது. சென்று வந்த பயணம் பற்றி பத்திரிகைகளில் கட்டுரைகள் எழுதினார் வசுந்தரா.

வசுந்தராவின் இனிமையாகப் பாடும் திறன் மற்றும் அழகு அனைத்தும் சேர்ந்து மீண்டும் திரையுலகினரை அணுக வைத்தன. வசுந்தராவும் நடிப்பதென்று தீர்மானமாக ஒரு முடிவுக்கு வந்தார். இவரது முதல் படமாக 1941இல் வெளிவந்தது 'ரிஷ்ய சிருங்கர்' திரைப்படம்.

போகுமிடமெல்லாம் மழைப் பொழிவை உண்டாக்கும் ரிஷ்ய சிருங்கராக நடித்தவர் ரஞ்சன்; பெண் வாசனையே படாமல், காதல், காமம் எதைப் பற்றியும் அறியாமல் தந்தை விபாண்டக முனிவரால் காட்டுக்குள் பொத்திப் பொத்தி வளர்க்கப்படும் ரிஷ்ய சிருங்கரை, மயக்கி காதல் வசப்படுத்தி நாட்டுக்குள் அழைத்து வரும் ஒரு கருவியாக மன்னனால் அனுப்பி வைக்கப்படும் தாசிப் பெண்ணாக நடித்தவர் வசுந்தரா. அழகிய தாசிப் பெண் மாயாவாக நடித்த வசுந்தராவைக் கண்டு ரிஷ்ய சிருங்கர் மட்டும் மயங்கவில்லை. ரசிகர்கள் பட்டாளமே அவரின் ஆடல், பாடல், நடிப்பில் மயங்கிக் கிறங்கியது. மாஸ்டர் எஸ். பாலசந்தர் (வீணை பாலசந்தரேதான்), குமாரி ருக்மணி, தயாரிப்பாளர் சௌந்தரராஜன், எழுதி இயக்கிய ஆச்சார்யா, இசையமைத்த சர்மா சகோதரர்கள் – சித்தூர் வி. நாகையா, பாடல் புனைந்த பாபநாசம் ராஜகோபால அய்யர் என பல திறமைசாலிகள் ஒருங்கிணைந்து இப்படத்தை வெற்றிப் படமாக்கினார்கள். 1960களிலும் ஒரு 'ரிஷ்ய சிருங்கர்' பாலாஜி, ராஜசுலோசனா நடிப்பில் வெளியாகி எந்த பாதிப்பையும் ஏற்படுத்தாமல் பெட்டிக்குள் முடங்கியது.

'ரிஷ்ய சிருங்கர்' படம் அடைந்த வெற்றி மீண்டும் அடுத்த படத்தை நோக்கி வசுந்தராவுக்கு அடியெடுத்துக் கொடுத்தது. இந்த ஒரே படத்தின் மூலம் எங்கோ உயரத்துக்குக் கொண்டு செல்லப்பட்டார் வசுந்தரா; ஜெமினி நிறுவனம் தங்கள் தயாரிப்பான 'மங்கம்மா சபதம்' படத்தில் நடிக்க அழைப்பு விடுத்தது. கதாநாயகன் ரஞ்சன்; பெண் பித்தன், பெண்களைத் தன் அரண்மனைக்கு வரவழைத்து ஓடி வந்து நெற்றியில் முட்டி விளையாடுவதும் அவர்களைத் தன் தேவைக்குப் பயன்படுத்திக் கொள்வதுமாக இருப்பவன்; அப்படி அழைத்து வரப்படும் பெண்களில் ஒருத்திதான் மங்கம்மா, ஏழைப் பெண். வழக்கம் போல நெற்றியில் முட்ட ஓடி வரும்போது மங்கம்மா சடாரென விலகிக்கொள்ள, கீழே விழுகிறான். மற்ற பெண்கள் கைகொட்டிச் சிரிக்க அவமானமாகப் போய்விடுகிறது அவனுக்கு. அதற்குப் பழி வாங்க எண்ணி பணபலத்தின் மூலம் தன்னை விரும்பாத பெண் மங்கம்மாவை வலுக்கட்டாயமாகத் திருமணம் செய்துகொள்கிறான். திருமணத்துக்குப் பின்னும் தன்னைப் புறக்கணிக்கும் மங்கம்மாவைப் பழி வாங்கும் நோக்கத்துடன், 'உன்னை வாழாவெட்டியாகாவே அரண்மனையில் வைத்திருப்பேன்' என்று திமிராகப் பேசுகிறான். 'அப்படியானால், உனக்கே நான் பிள்ளை பெற்று அவனைக் கொண்டே உன்னைச் சாட்டையால் அடிக்க வைப்பேன்' என மங்கம்மாவும்

சபதம் செய்கிறாள்.

அரண்மனையில் அவளை வீட்டுச் சிறை வைக்கிறான். அப்போது காவலுக்கு சில பெண்களை ஊது குழலுடன் நிற்க வைக்கிறான்; அப்போது பேசும் வசனம்தான் மேலே குறிப்பிட்டது. "ஏதாவது குரங்காட்டம் காட்டினியோ இவா ஊதுவா... அவா வருவா..." என்று வாளேந்திய காவலர்களைக் குறிப்பிடுவான். சுரங்கம் வழியாக அரண்மனையை விட்டு வெளியேறும் மங்கம்மாவுக்கு என்.எஸ். கிருஷ்ணன் டி.ஏ. மதுரம் ஜோடி உற்ற துணையாக இருந்து உதவுகிறது. ஜிப்ஸிப் பெண்ணாக மாறுவேடத்தில் மீண்டும் வந்து கதாநாயகனை மயக்கி வீழ்த்தி, சொன்னபடியே சாதித்துக் காட்டுகிறாள். மிகுந்த சாமர்த்தியசாலியான பெண்ணாக, மங்கம்மாவாக அவர் நடித்திருந்தார். ஆடல், பாடலுடன் மயக்கும் மொழி பேசி கதாநாயகன் ரஞ்சனை ஏமாற்றி, ஒரு பிள்ளையையும் பெற்று, அந்தப் பிள்ளையைக் கொண்டு கதாநாயகன் ரஞ்சனின் கொட்டத்தை அடக்குவதே மங்கம்மாவின் சபதம். மகனும் தாய் சொல் தட்டாத தனயன். அவரும் ரஞ்சனே. இரட்டை வேடம் ரஞ்சனுக்கு. இந்தப் படத்தை இயக்கியவரும் ஆச்சார்யாதான்.

இந்தப் படத்திலும் நாயகன் ரஞ்சனை மயக்குவதும் ஆடுவதும் பாடுவதுமாக நடிப்பதற்கும் வாய்ப்புள்ள பாத்திரம் அமைந்து வெற்றிக் கொடியைப் பறக்க விட்டார்

வசுந்தரா. இதுவரை தமிழ்த் திரையுலகம் கண்டிராத வகையில் மேற்கத்திய இசையில் அமைந்த இரண்டு வரிகள் மட்டுமே கொண்ட 'அய்யய்யய்யோ சொல்ல வெட்க மாகுதே' என்ற பாடலுக்குப் பம்பரம் போல் சுழன்றாடி ரசிகர்களையும் சுழல வைத்தார். திரையில் இந்த நடனம் மூன்று நிமிடங்களுக்கு மேல் இடம் பெற்றது. ஜெமினி தயாரிப்பில் முதல்முறையாக என்.எஸ். கிருஷ்ணன் மதுரம் இணை நடித்த படமும் இதுதான். நகைச்சுவைக் காட்சிகளும் மிக சிறப்பாக அமைந்த படம் இது.

வசுந்தராவின் கவர்ச்சியும் அழகும் பலரையும் ஈர்த்ததைப் போலவே தியாகராஜ பாகவதரையும் ஈர்த்தது. தன்னுடன் வசுந்தரா நடிக்க வேண்டுமென விரும்பிய பாகவதர், 'உதயணன் வாசவதத்தா' படத்தில் இணைந்து நடித்தார். காமிரா மேதை என புகழப்பட்ட டி.ஆர். ரகுநாத் இயக்கத்தில் படம் வளர்ந்த நிலையில் லட்சுமிகாந்தன் கொலை தொடர்பாக பாகவதர் கைது செய்யப்பட்டதால் படம் பாதியில் நிறுத்தப்பட்டது. பின்னர் இசைக்கலைஞர் ஜி.என். பாலசுப்பிரமணியம் பாகவதருக்கு மாற்றாக நடிக்க வைக்கப்பட்டார். படமும் வெளியானது. ஆனால், எதிர்பார்த்த வெற்றியை இப்படம் பெறவில்லை. இதற்குப் பின் பாகவதருடன் நடிப்பதாக இருந்த 'ராஜ முக்தி' படம் தொடங்காமலே முடிந்துபோனது. வசுந்தராவின் திரையுலக வாழ்க்கையும் இந்த மூன்று படங்களுடன் ஏறக்குறைய முடிந்துபோனது.

வசுந்தராவுக்கு எந்த அளவு அவருடைய கலையுலக வாழ்க்கையில் ஆதரவாகவும் உறுதுணையாகவும் அவருடைய தாயார் யதுகிரி இருந்தாரோ, அதற்கு நேர்மாறாகப் பிறகு மாறிப் போனார். பேத்தி வைஜெயந்தியின் முன்னேற்றத்துக்காக வசுந்தராவைக் கழற்றிவிடவும் தயங்காததுடன் மருமகன் ராமன், மகள் வைஜெயந்தி மாலா இருவரையும் வசுந்தராவிடமிருந்து பிரித்துவைக்கவும் அவர் சற்றும் தயங்கவில்லை. வசுந்தரா தன் மகளுக்காக கோர்ட் படியேறி வழக்குத் தொடர்ந்தும் அவருக்கு வெற்றி கிட்டவில்லை. வாழ்க்கையில் தனியராகிப் போனார். துன்பமும் துயரமும் துரோகமும் அவரைச் சுற்றிச் சூழ்ந்தன. ஆரம்ப காலத்தில் வசுந்தராவின் வளர்ச்சியைக் கண்டு பொறமைப்பட்டவர்கள், அதன்பிறகு அவ்விதம் நினைக்கவே வழியில்லாமல் வசுந்தராவின் வாழ்க்கை ஆட்டம் கண்டு போனது. துன்பக் கேணியல்ல, துன்ப சாகரமாகவே ஆனது வசுந்தராவின் வாழ்க்கை. மகள் மூலமாக சாதிக்க முடியாததைப் பேத்தியின் வழியாக சாதித்துக் கொண்டார் பாட்டி யதுகிரி.

'தாய் எட்டடி பாய்ந்தால்...' என்ற பழமொழி வசுந்தராவுக்கும் அவர் மகள் வைஜெயந்தி மாலாவுக்கும் சரியாகப் பொருந்தும். 1949இல் வைஜெயந்திமாலா நடிகையாகி 'வாழ்க்கை' படத்தின் மூலம் வெற்றிக் கொடி நாட்டினார். தாய் விட்ட இடத்தை மகள் ஆக்கிரமித்ததுடன் இந்தித் திரையுலகிலும் தன் புகழை நிலைநிறுத்திக் கொண்டார். தென்னிந்தியாவிலிருந்து சென்றவர் என்பதுடன் வெற்றி பெற்ற முதல் நடிகையும் அவர்தான்.

பல நீண்ட வருடங்களுக்குப் பின் ஜெமினி நிறுவனம் 1960இல் தயாரித்த 'இரும்புத்திரை' படத்தில் தன் மகள் வைஜெயந்தியின் தாயாகவே நடிக்கும் வாய்ப்பை வசுந்தராவுக்கு வழங்கியது. அந்தக் கதாபாத்திரமும் சோகத்தின் பிடியில் அகப்பட்டு நொந்து நூலாகிப் போன தாய் பாத்திரம்தான். ஒரு காலத்தில் தன் இனிய குரலால் அனைவரையும் மயங்க வைத்தவர், தன் திரையுலக வாழ்க்கையிலும் தன் சொந்தக் குரலில் பாடி நடித்தவருக்கு ஒரு இரவல் குரல் பாடலும் அப்படத்தில் இடம்பெற்றது.

'என்ன செய்தாலும் எந்தன் துணை நீயே... என் அன்னையே... உமையே....' என்ற அப்பாடல் இப்போது கேட்டாலும் செவிகளை நிறைக்கும்; பாடியவர் எம்.எல். வசந்தகுமாரி.

இரண்டு படங்களிலேயே உச்சத்துக்குச் சென்ற வசுந்தராதேவி தொடர்ந்து ஜொலிக்க முடியாமல் போனது அவருக்குப் பெரும் இழப்புதான். கலையே வாழ்க்கையாகக் கொண்டிருந்த ஒருவருக்கு இப்படி இரண்டு படங்களுடன் திரை வாழ்வு முடிவுக்கு வந்தது பெரும் துயரமாகத்தான் இருந்திருக்கும். ஒருவேளை, லட்சுமிகாந்தன் கொலை வழக்கில் பாகவதர் சிறைக்குச் செல்லாமல் திட்டமிட்டபடி 'உதயணன் வாசவதத்தா' படத்தில் நடித்திருந்தால் அப்படம் வெற்றி பெற்றிருக்கலாம். அது வசுந்தரா தேவிக்கும் மேலும் பல படங்களைக் கொடுத்து இன்னும் பெரிய உச்சத்துக்குக் கொண்டு போயிருக்கலாம்! நான்கு படங்களில் மட்டுமே நடித்திருந்தாலும் 400 படங்களில் நடித்ததற்கு இணையான பெயரையும் புகழையும் அவர் குறைந்த காலத்தில் பெற்றிருந்தார் என்பதை மறுப்பதற்கில்லை.

↘ ஆர். அபிலாஷ்

அலசல்

சந்தியாராகம்

வயோதிகத்தின் பாடல்

வயோதிகம் குறித்து ஒரு சிறு அச்சம் நமக்குள் ஆழத்தில் உள்ளது. வயோதிகத்தை தனிமை, நிராகரிப்பு ஆகியவற்றின் ஒரு பொட்டலமாக பார்க்கிறோம். குஷ்வந்த சிங் ஒரு கட்டுரையில் வயோதிகத்தின் போது நிம்மதியாக இருக்க நிறைய பணமும் நல்ல ஆரோக்கியமும் அவசியம் என்கிறார். எண்பது வயதுக்கு மேல் என்னென்ன வசதிகள் தேவைப்படும் என அவர் இடுகிற பட்டியல் பார்த்தால் நாமெல்லாம் அறுபது வயதுக்குள் போய் சேர்ந்துவிட வேண்டும் என மனதுக்குள் பிரார்த்தித்துக் கொள்வோம்.

முதுமையின் அவலம் என்பது பொதுவாக மாற்று சினிமாவில் தேய்ந்து அண்டர்வேர் கிழிந்துவிட்ட ஒரு கருப்பொருள். ஆனால், பாலு மகேந்திராவின் 'சந்தியா ராகம்' இப்பிரச்சனையை ஒரு மாற்றுப் பார்வையுடன் சித்தரிக்கிறது. வயோதிகத்தை ஒரு அசலான இந்திய மனம் எப்படி கடக்கிறது என்பதைக் கூறுகிறார். இதை மிக மிக நுணுக்கமாக காட்டுகிறார்.

முதலில் பார்க்கும் போது இதில் வருகிற அனாதைத் தாத்தா, சொக்கலிங்கம், தன் குடும்பத்தை இழந்து, உறவுகளால் கைவிடப்பட்டு துயரத்தில் வாடுவதாய் தோன்றும். ஆனால், படத்தில் துளியும் இரக்க தொனி ஏற்படாதபடி பாலு மகேந்திரா எடுத்திருக்கிறார். இது வேறுவிதமான படம், வயோதிகத்தை துன்பியல் நாடகமாக அவர் பார்க்கவில்லை என்பதை இந்த தொனியை கவனிக்கும் போது தான் நாம் புரிந்துகொள்ள துவங்குகிறோம்.

உதாரணமாய் ஒரு காட்சி. சொக்கலிங்கம் தன் மனைவியின் மரணத்துக்குப் பின் தன் தம்பி மகனான வாசுவின் வீட்டிற்கு தங்க வருகிறார். கடுமையான நெருக்கடியில் வாழும் மத்திய வர்க்கக் குடும்பம் அது. ஒரு இரவில் கணவனும் மனைவியும் படுக்கையறையில் பேசிக் கொள்கிறார்கள். இருக்கிற குடும்ப வருமானத்துக்குள் புதிதாக வந்துள்ள சொக்கலிங்கத்தை தொடர்ந்து பார்த்துக்கொள்ள தன்னால் இயலாது என மனைவி கூறுகிறாள். அப்போது கோபத்தில் கணவன் கத்த அச்சத்தம் பக்கத்து அறையில் தூங்கும் சொக்கலிங்கத்துக்கு

கேட்கிறது. ஆனால், பாலுமகேந்திரா அவரது முகத்தையோ அதில் உள்ள பாவனை மாற்றங்களையோ காட்டுவதில்லை. முழுக்க கணவன் மனைவிக்கு இடையிலான வாக்குவாதம்; அதனால் மனைவி அழுவது ஆகியவற்றையே காட்டுகிறார். சொல்லப்போனால் இப்படத்தில் அன்றாட நெருக்கடிகளின் அழுத்தங்கள் மொத்தத்தையும் அப்பெண்தான் அதிகம் அனுபவிக்கிறாள். படம் முழுக்க மனம் கசந்து அழுதபடியே இருக்கிறாள். உண்மையில் இப்படம் அப்பெண்ணின் துக்க சங்கீதம்தான், சந்தியாராகம் அல்ல. இது முக்கியம். இதன் வழியாக பாலுமகேந்திரா அந்த சொக்கலிங்கத்தின் மன வலியை காட்டுவதைத் தவிர்க்கிறார். வழக்கமாக பிற இயக்குநர்கள் பண்ணுவது போல் இரக்கத்தின் வயலின் மீட்டலில் முதியவர் வாடும் சித்திரத்தை தருவதை தவிர்க்கிறார்.

இப்படத்தில் வரும் முதியவரான சொக்கலிங்கம் கசப்புகளையும் வருத்தங்களையும் பட்பட்டென்று மறந்து கடந்துவிடும் ஒரு கனிவு கொண்டவராக இருக்கிறார். அப்பழுக்கக்கற்ற நதியில் கொஞ்சம் சாக்கடை கலந்தாலும் அது தூய்மையுடனே ஓடுவது போல் அவர் ஏமாற்றம், வலி ஆகியவற்றை ஏற்று தன்னில் கலந்து மறைந்திட அனுமதிக்கிறார். ஆனால், இந்த முதியவரை ஒரு ஜென் துறவி என நாம் நினைக்க வேண்டாம். அவர் நாம் இந்நாட்டில் காணும் களங்கமற்ற சிரிப்பு கொண்ட பல வயோதிகர்களுள் ஒருவர்.

வறுமையை, நெருக்கடிகளை இந்தியர்கள் எதிர்ப்பதில்லை. அதன் காரணங்களை அலசுவதில்லை. அது தம்மை கண்ணாடியில் ஒளி போல் ஊடுருவி கடந்துபோக அனுமதிக்கிறார்கள். வறுமை சிரமங்களைத்தான் தரும்; ஆனால் துக்கம் ஏற்படுத்தாது என நாம் உள்ளார்ந்து உணர்ந்து கொண்டிருக்கிறோம்.

சந்தியாராகத்தில் வரும் முதியவர் இந்த மனநிலையில் பழுத்து கனிந்தவர். அதனாலே அவர் தன்னை நோகடிக்கும் யாரையும் பழிப்பதில்லை. படம் பூரா வாசுவின் மனைவி அவரை பல்வேறு வகையில் அவமதிக்கிறாள். ஆனால், அவர் இறுதி வரை ஒரு பரிபூரண அன்பை அவள் மீது செலுத்திக்கொண்டே இருக்கிறார். ஒருமுறை அப்பெண்ணின் மகளுக்கு, அதாவது முதியவரின் பேத்திக்கு, சாலையில் ஒரு கடையில் இருந்து வடை வாங்கிக் கொடுக்க, குழந்தைக்கு அதனால் உடல் நலமில்லாமல் ஆகிறது. குழந்தையின் அம்மா முதியவரை கடுமையாக கண்டிக்கிறாள். "உபத்திரவம் பண்ணாமல் எங்கேயாவது ஓரமாய் போய் இருக்கலாமே" என்கிறாள். இது முதியவரின் மனதை கடுமையாக காயப்படுத்துகிறது. அன்றிரவு உண வருந்த மறுக்கிறார். விடிகாலையில் வீட்டைவிட்டு வெளியேறி ஒரு முதியோர் இல்லத்தில் சேர்கிறார். பின்னர் இச்சம்பவம் குறித்து அவர் கூறும் மூன்று வசனங்கள் முக்கியமானவை. முதியவரின் அபூர்வமான

மனநிலையை புரிந்துகொள்ள இவை அவசியம்.

இரவில் வாசு வந்து அவரிடம் தன் மனைவியின் தவறுக்காக வருந்தி அவரை உணவருந்த அழைக்கிறான். அவர், "அதெல்லாம் இல்லப்பா, அவளுக்காக நான் சாப்பிடாம இருக்கல. சீச்சீ, எனக்கு பசிக்கல அதான்" என்கிறார். முதியோர் இல்லம் போகிறார். அங்கே அவரிடம் தன் குடும்பத்தை விட்டு பிரிந்து வந்த காரணம் கேட்கிறார்கள். "இத்தனைக் காலம் சுயமரியாதையோடு வாழ்ந்தாச்சு. வயசான காலத்திலயும் அதை இழக்க விரும்பல" என்கிறார், தன் மருமகளின் நடத்தையை மறைமுகமாய் குறித்தபடி. அடுத்து மருமகள் மிகவும் மனம் வருந்துகிறாள். குற்றவுணர்ச்சியால் துடிக்கிறாள். முதியோர் இல்லத்தில் அவரைத் தேடி வருகிறாள். தன்னுடன் வந்து விடுமாறு கேட்கிறாள். அவர் மறுக்கிறார். அவள் மீது எந்த குற்றமும் இல்லை; அவருக்கு கோபமும் இல்லை என்கிறார். அவர்களது வறுமையில் தான் அவர்களுக்கு பாரமாய் இருப்பது நல்லதல்ல என்கிறார். மேலும், "காக்கா உட்கார்ந்ததும் பனம் பழம் விழுந்த மாதிரி நீ அன்னிக்கு திட்டினதும் நான் கிளம்பி இங்கே வந்துட்டேன். மத்தபடி நீ இதுக்கு காரணமில்ல. இப்படி ஒரு இடம் இருக்கிறது தெரிஞ்சிருந்தா உங்க வீட்டுக்கு வந்திருக்கவே மாட்டேன். நேரே இங்கே வந்திருப்பேன்" என்கிறார்.

முதியவரின் பேச்சில் உள்ள முரண்பாட்டை கவனியுங்கள். மருமகளின் அவமரியாதைப் பேச்சு சகிக்காமல் வந்ததாய் தானே நிர்வாகிகளிடம் கூறினார். பின் ஏன் இங்கே மருமகளிடம் மாற்றி சொல்கிறார்? பாசாங்கா? அல்ல.

கவனித்தோமானால் அவர் நிர்வாகிகளிடம் பேசும் போதுகூட தன் மருமகளைப் பழிக்கவில்லை. ஆனால், நிராதரவான ஒரு முதியவர் அப்படியான ஒரு குடும்பச்சூழலில அவமானப்பட்டு சுயமரியாதை இழக்கும் வாய்ப்புகள் அதிகம் என அவர் நினைக்கிறார். அதைத்தான் சொல்கிறார். அப்படியென்றால் சொக்கலிங்கம் சுயமரியாதை இழந்ததற்கு, கசப்புற்றதற்கு மருமகள்

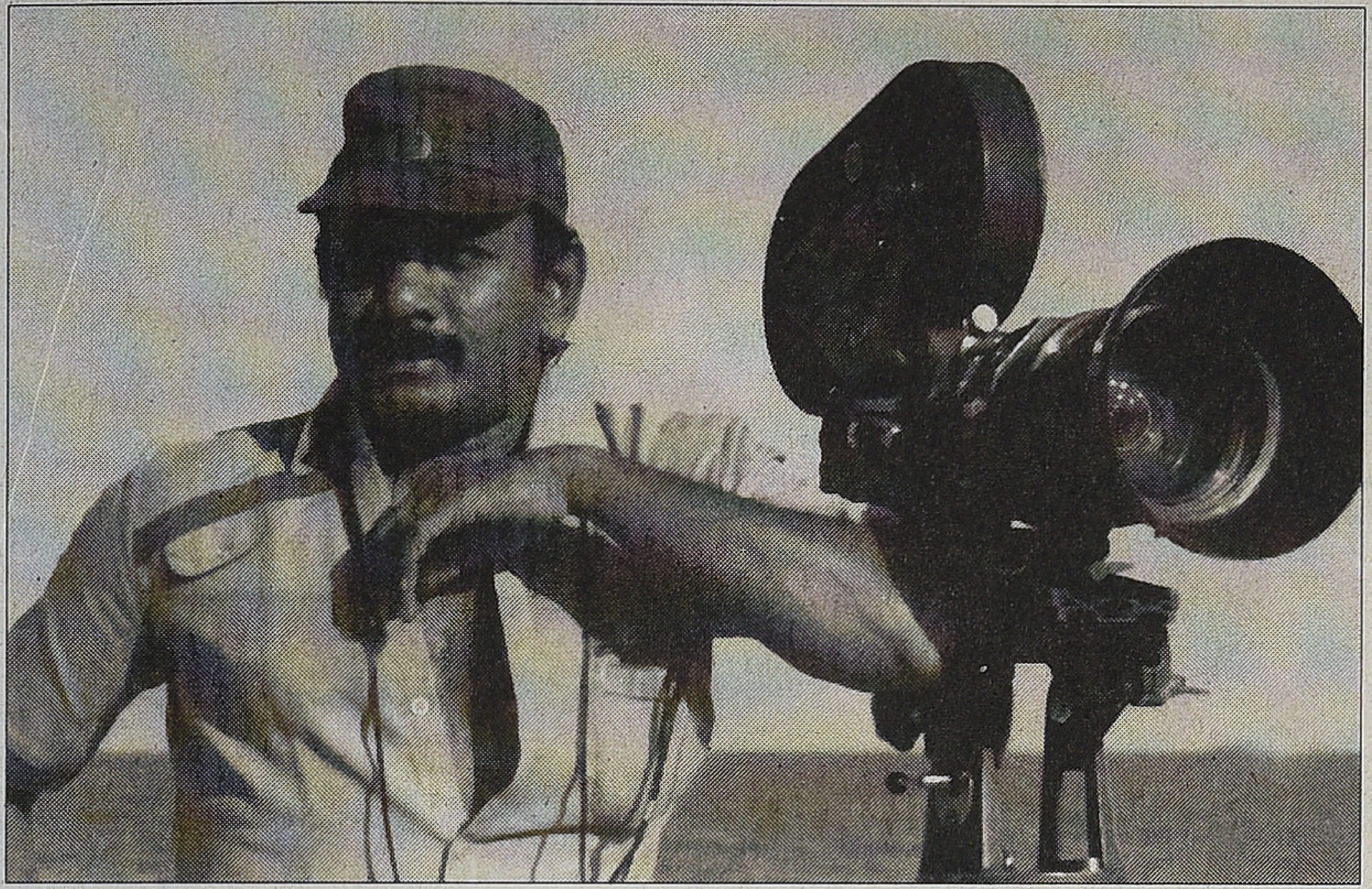
பொறுப்பில்லையா?

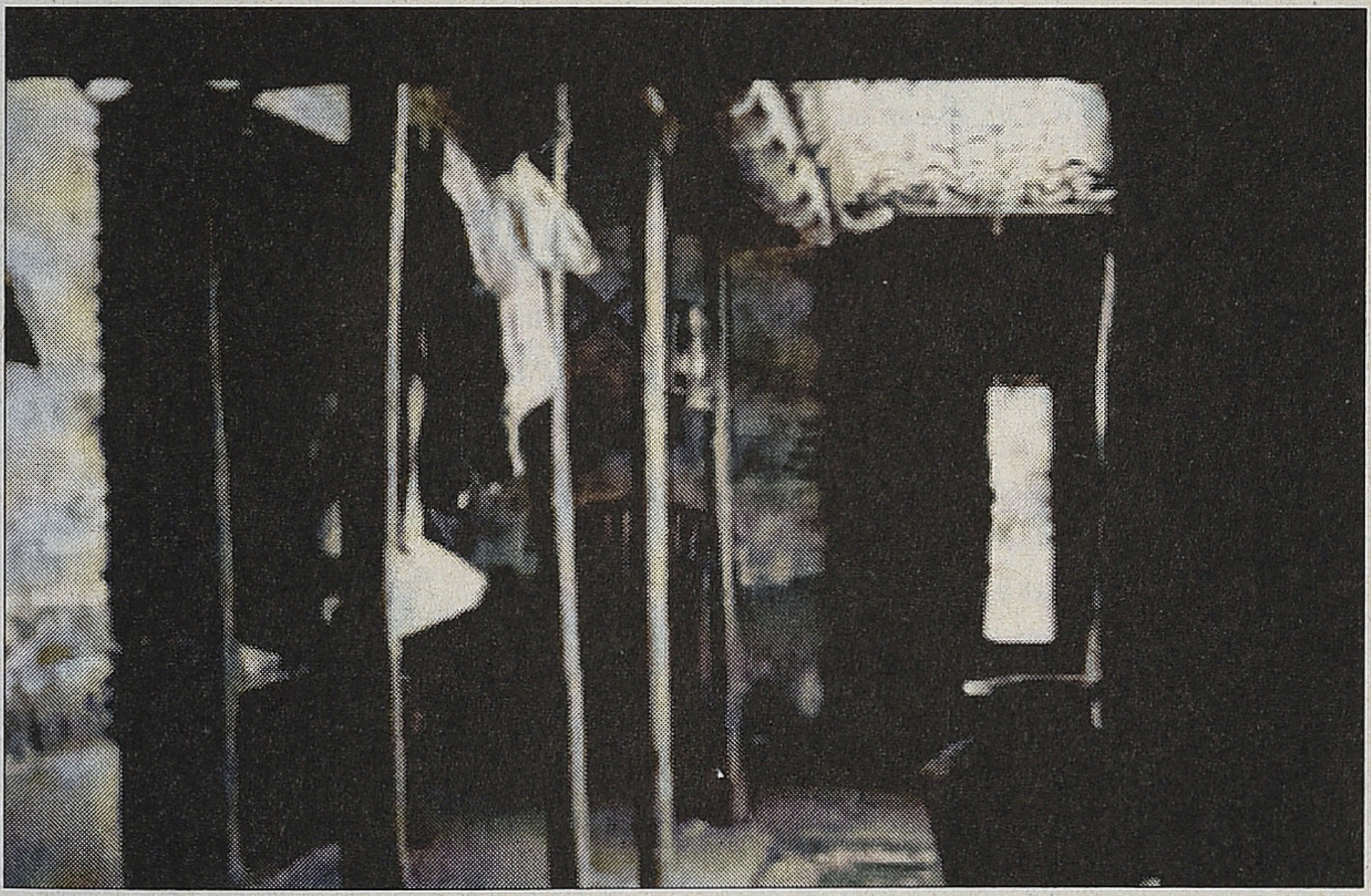
மருமகளை பழிக்க அவசியமே இல்லை என அவர் நினைக்கிறார். அவளது சூழலில் அப்படிப் பேசுகிறாள். அதனால் அவள் மோசமானவள் இல்லை என ஒரு புரிதல் அவருக்கு இருக்கிறது. யோசித்து பார்த்தால் இது ஒரு ஆழமான தத்துவார்த்த நிலை. ஒரு செயலின் பொறுப்பை அதை செய்பவருக்கு பொருத்த வேண்டியதில்லை. கெட்டதை செய்வதனால் ஒருவன் கெட்டவனோ, நல்லதை செய்வதனால் ஒருவன் நல்லவனோ அல்ல என்கிற நிலைப்பாடு இது. இந்த நிலையின் ஒரு எளிய வாழ்க்கை பார்வை சார்ந்த முதிர்ச்சியைதான் சொக்கலிங்கம் வெளிப்படுத்துகிறார். நீங்கள் நினைக்கலாம், அவரது மருமகள், அதனால் அவர் பொறுத்துக்கொள்கிறார் என. இங்கே அவருக்கு தன் மனைவி மற்றும் பேத்தியுடன் உள்ள உறவை நாம் பார்க்க வேண்டும்.

மனைவி இறந்ததும் சொக்கலிங்கம் அவள் பிணத்தைக் கட்டிக்கொண்டு மனம் உடைந்து கதறுகிறார். ஆனால், அடுத்த காட்சியில் முள்தாடியுடன் விட்டம் பார்த்து ஏக்க நினைவுகளுடன் அமர்ந்திராமல் பையை தூக்கிக்கொண்டு நகரத்துக்கு தன் தம்பி பையனுடன் வாழ வந்து விடுகிறார். பிறகு, எப்போதும் அவருக்கு மனைவியின் நினைவுகள் தோன்றி மனம் கலக்கமடைவதாக ஒரு காட்சிகூட கிடையாது. சொக்கலிங்கம் தன் மனைவியை ஒரு மூடுபனித்திரையை போல் கடந்து விடுகிறார். திரும்பிப் பார்ப்பதே இல்லை. திரும்பிப் பார்த்தாலும் மூடுபனி மறைந்திருக்குமே!

அடுத்ததாக பேத்தியுடன் மிக நெருக்கமாக இருக்கிறார். அவளை பள்ளிக்கு அழைத்து போய் விடுகிறார். கேட்கிற தின்பண்டங்கள் வாங்கித் தருவது, அவளுக்கு இரவில் கதைகள் கூறுவது என பொழுதை கழிக்கிறார். பேத்தியும் தாத்தாவுடன் அப்படி ஒட்டிக்கொள்கிறாள். பேத்திக்கு உடல் நலமில்லாமல் ஆக ஆஸ்பத்திரியில் பதற்றமாய் தேடி வருகிறார். ஆனால், வீட்டை விட்டு வந்த பின் அவர் தன் பேத்தியின் நினைவுகளையும்தான் விட்டு வந்து விடுகிறார். தன்னைத் தேடி வரும் மருமகளிடம் பேத்தியை பற்றி அவர் விசாரிப்பதே இல்லை. பொதுவாக எந்த தாத்தாவும் தன் பேத்தி அல்லது பேரனைப் பற்றி தான் முதலில் விசாரிப்பார்கள். ஆனால், சொக்கலிங்கம் அவ்வாறு செய்யாதது அவரது பிரத்யேக விட்டேந்தி மனநிலையால்தான்.

இவ்வாறு எதிலும் ஒட்டிக் கொள்ளாததனால்தான் அவரால் எல்லோருடனும் மகிழ்ச்சியாக இருக்க முடிகிறது. அன்புக்கும் ஒட்டிக் கொள்வதற்கும் ஒரு வித்தியாசம் உள்ளது. ஒட்டிக்கொள்ளும் போது நாம் ஒருவரது குணநலன்களை நம்மைப் போல் மாற்ற முயல்கிறோம்; அல்லது அவரைப் போல் நம்மை





மாற்றிக் கொள்கிறோம். சுவரில் ஒரு ஸ்டிக்கரை ஒட்டுவது போலத்தான். நீக்கும் போது சுவரின் காரையும் பெயர்ந்து வரும். இதனால்தான் நாம் ஒருவருடன் ஒட்ட ஒட்ட அன்பு மிகுதியாவதாய் உணர்கி றோம். ஆனால், வெறுப்பு தான் மிகுதியாகிறது. ஒருவரை நெருங்க நெருங்க அவரை வெறுப்பதற்கான ஆயிரம் காரணங்களை கண்டு பிடிக்கிறோம். நமக்கு நிகழ்வதற் கெல்லாம் அவரை பொறுப்பாக்கி குற்றம் சாட்ட ஆரம்பிக்கிறோம். கொஞ்சம் விலகி நின்று காட்டு வதுதான் பூரணமான அன்பு.

நம்முடைய அன்பு என்பது ஒருவருடைய கழுத்தை நெரிப் பதாகத்தான் உள்ளது. முழுமையான அன்பு ஒரு போதும் உரிமை பாராட்டுவதில்லை. பூரணமான அன்பு நேசிப்பவரின் கையை பற்றி இறுக்காமல் நெகிழ்வாக வைத் திருக்கும்; எப்போதும் விடுவித்து விலகிப் போக அனுமதிக்கும். சொக்க லிங்கம் அப்படித்தான் அன்பைப் பார்க்கிறார். அவர் தன் மனைவியை அவ்வாறு தான் மரணத்தின் போது சுலபமாய் செல்ல அனுமதிக்கிறார். சூழ்நிலை காரணமாய் பேத்தியையும் அவ்வாறுதான் தன்னை விலகி இருக்க விடுகிறார். இதை அவர் ஒரு பிரிவாக பார்ப்பதில்லை. “நான் உங்களோடுதானே இருக்கிறேன், எப்போது வேண்டுமானாலும் உங்க வீட்டுக்கு நான் வரலாம், நீங்க இங்கே வரலாம்” என தன் மருமகளிடம் முதியோர் இல்லத்தில் வைத்து கூறுகிறார்.

படத்தில் அவர் தன் பேத்தி யோடு கழிக்கும் கணிசமான திரை நேரம் அவளது கையை பற்றி அழைத்துப் போவதாகத்தான் இருக்கும். தாத்தா பேத்தி உறவு கையோடு கை பற்றி நடக்கும் அந்த முத்திரை காட்சியால் தான் உணர்த்தப்படும். பேத்தியை பிரிந்த பின் இன்னொரு காட்சி வருகிறது. வாசுவின் மனைவி இரண்டாம் முறை குழந்தை பெறுகிறாள். அவளைப் பார்க்க ஆஸ்பத்திரிக்கு போகிறார். அங்கு குழந்தை இவரை பார்த்து சிரிக்கிறது. கையை நீட்டுகிறது. இவர் அதன் கையை பற்றுகிறார். காட்சி உறைகிறது. படம் அங்கே முடிகிறது. அவர் தன் எதிர்காலத்தைப் பற்றிக்கொள்வதாக நம்பிக்கையூட்டும் குறியீடாக பார்க்கலாம். உறவின் மற்றொரு கையை நெரிக்காமல் நெகிழ்வாக பற்றிக் கொள்கிறார் என்றும் பார்க் கலாம். இந்த நெகிழ்வுதான் அவரை களங்கமற்ற மகிழ்ச்சியுடன் வாழ்வை எதிர்கொள்ள உதவுகிறது.

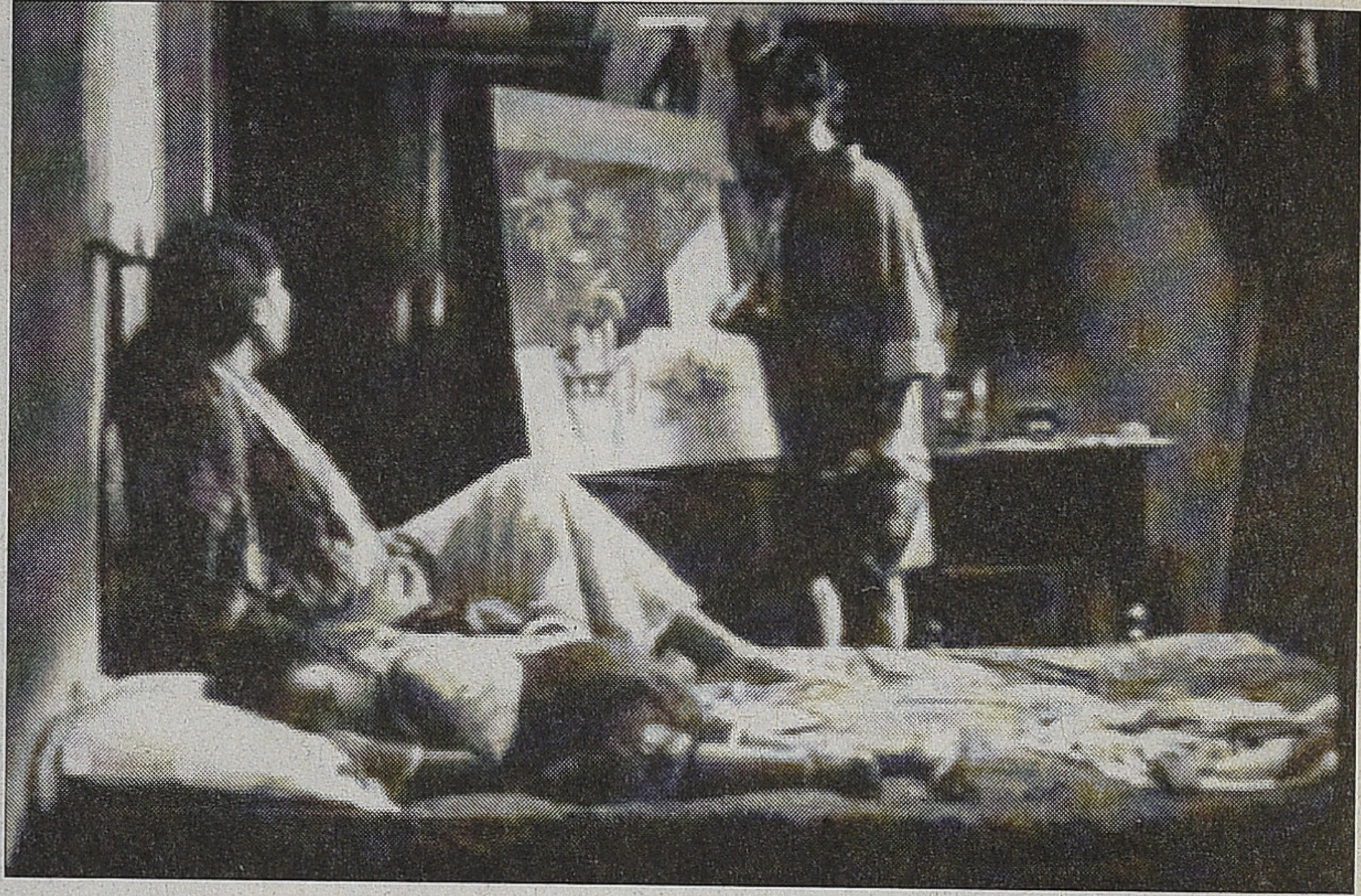
முதியவரின் பாத்திரம் ரேயின் ‘பதேர் பாஞ்சாலி’ படத்தில் வரும் பாட்டியை நினைவுபடுத்துகிறது. அப்பாட்டியும் மருமகளால் அவ மானப்படுத்தப்பட்டு வீட்டைவிட்டு விரட்டப்படுகிறார். பின்னர் மரு மகளுக்கு குழந்தை பிறந்ததும் ஒன்றுமே நடக்காதது போல் திரும்ப வந்து பேரனை பார்த்துக் கொள்கிறார். அவர் தன் மகனிடம் ஒரு நல்ல கம்பளி கேட்கிறார். ஆனால், வேறெதுமே அவர் தன் குடும்பத்திடம் இருந்து எதிர்பார்க் காதவராக இருப்பார். அடிக்கடி மருமகளிடம் கோபித்துக்கொண்டு வெளியே போய்விடுவார். அப்படி ஒரு வெளியேற்றத்தின் போது இரவில் கடுங்குளிரில் நடுங்கி இறந்து போகிறார். இறந்து விரைத்த அவரது உடலை அவரது பேரக்குழந்தைகள் வெளியே ஒரு தோட்டத்தில் எதிர் பாராமல் கண்டுபிடிக்கும் காட்சி அழகானது. ஒரு மலர் உதிர்வதைப் போன்று அவர் இறந்து போகிறார். அக்காட்சியிலும் ரே எவ்வித துன்பியல் உணர்ச்சிகளையும் கிளர்த்தாமல் அன்றாட வாழ்வின் மற்றொரு நிகழ் வாக எதேச்சையானதாக அதை

சித்தரித்திருப்பார். இப்பாட்டி தான் இன்னொரு மொழியில் புலத்தில் 'சந்தியாராகம்' படத்தில் சொக்க லிங்கமாக வருகிறார்.

பதேர் பாஞ்சாலிக்கும் சந்தியா ராகத்திற்கும் அதன் காட்சியமைப்பில் நிறைய ஒற்றுமைகள் உண்டு. கிராமத்தில் மனிதர்கள் பாதைகளில் அவரவர் காரியங்களை நோக்கி சாவ காசமாய் நடந்து செல்லும் காட்சிகள், அல்லி பூத்த குளம், கூட்டமாய் விளையாடித் திரியும் குழந்தைகள் என்பதான காட்சிகள் ஆகட்டும், கிழவரின் மருமகள் இருளில் விளக்கை ஏற்றும் போது கீழிருந்து மேலாக ஒளி அரும்பி பொங்கி அவள் முகத்தை அரைவெளிச்சத்தில் துலங்க செய்யும் காட்சிகளாகட்டும் ரேயை நினைவுபடுத்தியபடியே இருக்கின்றன. பாலுமகேந்திரா சித்தரிக்கும் அந்த கூட்ட நெரிசல் மிக்க மெட்ராஸ்கூட பதேர் பாஞ் சாலியின் அடுத்த பாகமான அபுர் சன்சாரில் வருகிற கொல்கத்தா போலவே உள்ளது.

இந்த பாட்டியும் தாத்தாவும் பொது வாக வயோதிகம் குறித்த நமக்குள்ள கவலைகளை ஏற்றுக்கொள்வதன் வழி எளிதாய்ச் சமாளிக்கிறார்கள். வாழ்வின் ஒரு கட்டத்தில் தாம் உறவுகளில் இருந்து விலகி வாழ்வதும், குடும்ப அமைப்பில் இருந்து வறுமை காரணமாய் வெளியேற்றப்படுவதும் அவர்களுக்கு மற்றொரு வாழ்க்கை மாற்றமாக மட்டும்தான் இருக்கிறது. ஒன்று எப்படி இருந்ததோ அப் படியே இல்லாமல் ஆகிறது என புரிந்துகொள்கிறார்கள். குடும்பமோ உறவின் ஆதரவோ இல்லாமல் போவதுகூட வாழ்வின் மற்றொரு பருவம் என நினைக்கிறார்கள். அதனால்தான் தனிமை அவர்களை தீண்டுவதில்லை. புறக்கணிப்பு வாட்டுவதில்லை.

இன்று வயோதிகம் நம்மை கடுமை யான நெருக்கடிக்கு உள்ளாக்குகிறது. இதற்கு காரணம் குடும்பம், வேலை, சமூக அந்தஸ்து என ஒவ்வொன்றுமே நாமாக உருவாக்கியது என நாம் நம்ப ஆரம்பிப்பதால்தான். ஒரு குறிப்பிட்ட குடும்பத்தில் பிறந்து, சில பட்டங்களை பெற்றால் குடும்பமும் வேலையும் நாட்காட்டியில் தாளை கிழிக்கும் போது புது நாள் தோன்றுவது போல் அதன்



பாட்டுக்கு உருவாகின்றன. அதே போல் அவை நம்மை விட்டு செல்ல லாம்தானே? இப்படங்களில் வரும் முதியவர்களுக்கு இது குறித்த ஒரு புரிதல் அல்லது உள்ளுணர்வு இருக் கிறது. அவர்கள் எதையும் இறுக்கப் பற்றிக் கொள்வதில்லை, அதனாலே எதையும் இழப்பதாகவும் எண்ணு வதில்லை.

இன்னொரு பக்கம் இவர்கள் தம் அடையாளம் என்ன என்பதில் தெளிவாக இருக்கிறார்கள். இரு முதியவர்களும் சுயசார்புள்ள தனி மனிதர்கள். அதனாலே சுயமரியாதை முக்கியமாகிறது.

இறுதியாக, அடைதலோ இழப்போ அல்ல வாழ்க்கை என்கிற புரிதலும் உள்ளது. எந்த கட்டத்திலும் இவர்கள் பளிச்சென்று சிரிக்க, மகிழ்ச்சியை நிபந்தனையில்லாமல் ஏற்க தவறு வதில்லை. சந்தியாராகத்தில் வரும் சொக்கலிங்கம் நல்ல உதாரணம். யாராவது கண்டிக்கும் போது அல்லது வருத்தமேற்படுத்தும் கேள்விகள் கேட்கும் போது முகம் வாடுவார். ஆனால், அடுத்த கணம் அத்தனையும் மறந்து வெள்ளைப் பற்கள் காட்டி சிரிப்பார். வாழ் வின் ஒவ்வொரு தருணத்திலும் கொண்டாடுவதற்கான, மகிழ்ச்சியை துய்ப்பதற்கான ஏதோ ஒரு சந்தர்ப்பம் நமக்காக காத்திருக்கிறது. சந்தியா ராகத்தின் ஆரம்பத்தில் தாத்தாவுக்கு பாட்டி தேநீர் கொடுப்பார். அதை வாங்கி அருந்தியதும் ஒரு மனம் நிறைந்த புன்னகை பூப்பார். அது

போல் குழந்தைகள் நொண்டி விளையாடும் போது அதிலும் தயக்கமின்றி கலந்துகொள்வார். மருமகளால் துரத்தப்பட்டு முதி யோர் இல்லம் போன பிறகு மனம் திருந்தி தன்னை நாடி வருகிற அவளை இல்லத்துவாசிகளிடம் அறிமுகப்படுத்திக் கொண்டிருப்பார். அதில் ஒரு பாட்டி இவளைப் பார்த்து, "இவதான் உன்னை துரத்தி விட்டவளா?" என கோபமாக கேட்பாள். உடனே சொக்கலிங்கம், "அவளே என்னை திருப்பி அழச்சிட்டு போக வந்திருக்கா, நீ வேற என்னை துரத்தி விட்டதா சொல்லிக்கிட்டு இருக்கிறே. நானா அடம் பிடிச்சு இங்கே இருந்திக்கிட்டு இருக்கேன் தெரியுமா" என குழந்தை போல் புலம்பிக்கொண்டே போவார். அவருக்கு மருமகள் ஒரு முறை காயப்படுத்தினாள் என்பதற்காக இப்போது தன்னிடம் அவள் அன்பு காட்டும் போது வரும் மகிழ்ச்சியும் நிறைவும் துளியும் குறைந்ததாக ஆகாது. அப்போது எந்தளவுக்கு முழுமையாய் வருத்தப்பட்டாரோ இப்போது அந்தளவுக்கு முழுமை யாக சந்தோஷப்படுகிறார். இரண்டும் தனித் தனி, இரண்டும் முழுமை யானது. இந்த கனிவும் தெளிவும் இல்லாததனால்தான் பிற இல்ல வாசிகள் தனிமையால் பீடிக்கப்பட்டு தன்னை திரும்ப அழைத்துப் போக குடும்ப உறவுகள் வரமாட்டார்களா என ஏங்கிக்கொண்டு இருக்கிறார்கள். ஆனால், சொக்கலிங்கம் தான் எங்கே இருந்தாலும் தான் தனியாக

இல்லை என நம்புகிறார்.

இப்படத்தில் வரும் இன்னும் இரு முதியவர்கள் விவாதிக்க வேண்டியவர்கள். ஒரு முதியவர் ஒரு ஐயர். ஊனமுற்றவர். அவர் அரசு வேலையில் இருந்து ஓய்வு பெற்றவர். முதுமையில் சுகவாழ்வை விரும்புபவர். ஆனால், பிள்ளைகளும் மருமகள்களும் அவரை வீட்டு வேலைகள் செய்ய சொல்லி அலைகழிக்கிறார்கள். அவர் சதா தன் நிலையை எண்ணி, இந்த கால தலைமுறையினரை குற்றம் சொல்லி புலம்பியபடியே இருக்கிறார். இவரை படத்தின் பிரதான பாத்திரத்துக்கு ஒரு முரணாக இயக்குநர் முன் வைக்கிறார். வாழ்க்கை மாற்றத்தோடு சமாதானம் அடைய முடியாமல் தத்தளிக்கிற மனிதராக அவர் இருக்கிறார். ஒரு காலத்தில் தன் முன் தலைநிமிர்ந்து நிற்க துணியாத மகன்கள் இப்போது தன்னை ஏய்ப்பது அவருக்கு புரியவில்லை. இந்த அபத்தம் அவரை கசப்படைய வைக்கிறது. எல்லாம் ஏன் எப்போதும் ஒரே போல் இருப்பதில்லை என்பது அவரது கேள்வி. அவரது கோபமான கேள்விகளுக்கு சொக்கலிங்கம் புரிதலுடன் உள்ளார்ந்து புன்னகைத்தபடி பார்க்கும் இடங்கள் படத்தில் அற்புதமானவை. இரு மாறுபட்ட வாழ்க்கை நோக்குகள் ஒன்றோடுன்று கைகுலுக்கும் இக்காட்சியை பாலுமகேந்திரா அழகாய் அமைத்திருப்பார்.

இன்னொரு முதியவர் படத்தின் ஆரம்பத்தில் மிகச்சில நொடிகள் மட்டும் தோன்றுகிற சவரத் தொழிலாளி. சொக்கலிங்கம் டீக்கடைக்கு போகிறார். அவர் பக்கத்தில் ஒரு வயதான சவரத்தொழிலாளி யார் கன்னத்தையோ மழித்துக் கொண்டிருக்கிறார். இருவரும் ஒரே வயது. சொக்கலிங்கம் காலையில் எழுந்து, தன் கால் முட்டியை பிடித்துவிட்டு, வாய் கொப்புளித்து, தேநீர் அருந்தி, குளத்துக்கு சென்று குளித்து, வழியில் குழந்தைகளுடன் விளையாடி முதுமையில் ஒரு குழந்தையாக அன்றாட பிரச்சனைகளுடன் பட்டும் படாமல் வாழ்கிறார். இவ்வாறு தன் முதுமையை அனுபவிக்க அவரது மேல் சாதி பின்புலமும் சமூக அனுகூலங்களும் காரணமாக இருக்கின்றன.

அவர் இளமையில் நாடக நடிகர். ஆனால், அது ஒரு கலை நாட்டத்தினால் ஆன பொழுதுபோக்கு வேலை தான். கொஞ்ச காலம் கணக்குப்பிள்ளையாக இருந்ததாகவும் கூறுகிறார். அவர் எங்கும் நிலைத்து கடும் வேலைகள் செய்ததில்லை. வயோதிகத்திலும் அவருக்கான அன்றாட வேலைகளை மனைவி செய்து தந்து அவரை வசதியாக வைக்கிறார். இதனால்தான் அவரால் அன்றாட கவலைகள் அறியாமல் விட்டேந்தியாக திரிய முடிகிறது. மனைவி இறந்த பின்னும் அவர் வேலை பார்க்க நினைப்பதில்லை. தம்பி மகனின் குடும்பத்தை நாடி செல்கிறார். அங்கு நிராகரிக்கப்பட்டதும் முதியோர் இல்லம் செல்கிறார். அவர் வாழ்க்கையை தொடர்ந்து துய்க்கிற மனநிலையில் இருக்கிறார். வேலையை தன் வாழ்வின் ஒரு பகுதியாக அவர் நினைப்பதில்லை. மாறாக அந்த சவரத் தொழியாளி தாத்தா இவரைப் போல் முதிர்ந்து களைத்த வயதிலும் யாருடைய கன்னத்தையாவது மழித்து தான் பிழைத்தாக வேண்டும் என்பதில் தெளிவாக இருக்கிறார். அவரும் யாரையாவது ஒண்டிப் பிழைக்கலாம்தான். ஆனால், உழைப்பை நம்பி வாழ்கிற வர்க்கத்தை சேர்ந்த அவருக்கு முதுமையில்கூட இன்னொருவர் வீட்டு திண்ணையில் படுத்து பொழுதை கழிப்பது பற்றி சிந்திக்க இயலாது.

ஆக அன்றாட வாழ்க்கையில் உழைப்பில் ஒன்றிப் போய் வாழ்வதன் பின்னால் ஒரு சமூக உளவியல் இருக்கிறது. இதை ஒரு வெள்ளாள மனநிலையாகவும் பார்க்கலாம். விட்டேந்தியாய் இருப்பதும் சாகும் வரை உழைப்பதும் எந்தளவுக்கு ஒரு சுயதேர்வாக இருக்கிறதோ அந்தளவுக்கு ஒரு சாதிய உளவியலாகவும்தான் உள்ளது. இந்தியாவில் விட்டேந்தி மனப்பான்மை சில சாதிகளில், குறிப்பாக மேல் சாதிகளில், மிக வலுவாக வெளிப்படுகிற ஒன்று. வறுமையில் கூட சிலர் உழைப்பதை ஒரு சாத்தியமாக கருதமாட்டார்கள். இதை ஒரு குற்றமாக அல்ல ஒரு சாதிய பண்பாடாக தான் நாம் பார்க்க வேண்டும். இந்தியாவில் நம் சாதிய பண்பாடு நம் குணத்தை, வாழ்க்கை நோக்கை நம்மை அறியாமலே தீர்மானிக்கிறது.

முதுமையை அணுகுவதில் ஒரு தத்துவார்த்த நோக்கும் சாதிய பார்வையும் இப்படத்தில் உள்ளன. ஆனால், இவ்விசயங்கள் படத்தில் மிக மிக நுணுக்கமாக உள்பொதிந்து உள்ளன. பாலுமகேந்திராவின் சிறப்பு இதுதான். அவர் மிஷ்கினைப் போல் நான் தத்துவம் பேசுகிறேன் என ஒவ்வொரு காட்சியிலும் நம் முகத்தில் அறைந்து கூவுவதில்லை. ○

↘ பெருமாள்முருகன்

11

நிலமும் நிழலும்

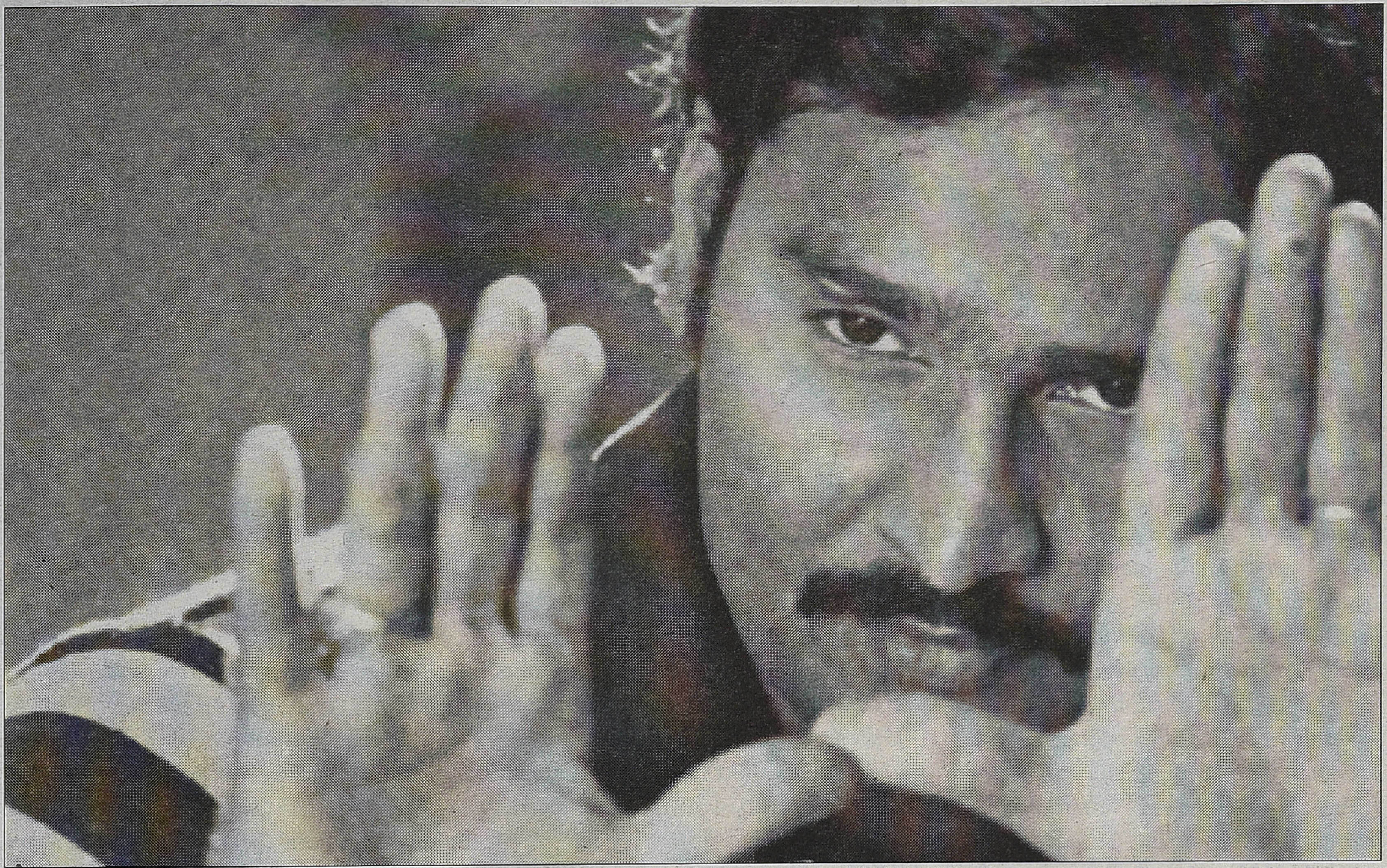
மனிதக் கருவாடும் கரையோர நண்டுகளும்

நினைவு என்பது சிறுசிறு கணுக்களைப் பற்றிப் பற்றி ஏறிச் செல்லும் கொடி.

இன்றைய (23.03.14) 'தி இந்து' (நாமக்கல் மாவட்டப் பதிப்பு) செய்தித்தாளின் முதல் பக்கத்தில் எங்கள் ஊரைப் பற்றிய செய்தி படங்களுடன் விரிவாக வந்திருக்கிறது. ஒருபோதும் நல்ல செய்தி வர வாய்ப்பில்லை. செய்தித்தாள்கள் நல்ல செய்திகளுக்கு முக்கியத்துவம் தருவதுமில்லை. செய்தி இப்படித் தொடங்குகிறது: 'திருச்செங்கோடு அருகே கூட்டப்பள்ளி காலனியில் அமைந்துள்ள குப்பைக் கிடங்கில் ஏற்பட்ட திடீர் தீ விபத்தால் அப்பகுதி முழுவதும் கரும்புகை பரவியது.' செய்தி முழுக்கக் 'குப்பைக் கிடங்கு' என்னும் சொல் பலமுறை வருகிறது. செய்தியைக் கடந்து செல்ல முடியவில்லை. குப்பைக் கிடங்கும் மேலெழுந்து ஊர் முழுக்கப் பரவி நிற்கும் கரும்புகையும் எனக்குள் நிரம்பிக் கண் எரிச்சலையும் கண்ணீரையும் வரவைத்தன. இன்றைக்கெல்லாம் தும்மிக் கொண்டேயிருந்தேன். எல்லாச் செயல்களிலும் இயந்திரத் தன்மை. ஒருமை கொண்டு எதையும் செய்ய முடியவில்லை.

எனது 'ஏறுவெயில்' நாவலில் ஏரியில் வெள்ளம் வருவது பற்றிய அத்தியாயம் உள்ளது. அதில் சில வரிகள்: 'தூரத்திலிருந்து ஒரு பெரிய கூட்டம் ஆங்காரமாகக் கத்திக் கொண்டு இன்னொரு கூட்டத்தை நோக்கி ஓடுகிறாற் போலச் சத்தம். பெரிய பிரவாகம். ஏரியின் வெற்றிடம் முழுவதையும் தண்ணீரைப் போட்டு அடைத்து விட்டுத்தான் வேறு வேலை என்னும் ஆவேசம்.'

'கூளமாதாரி' நாவலிலிருந்து ஏரியைப் பற்றிச் சில வரிகள்: 'நிலத்தின் வால் போல நீண்டிருந்த ஏரிப் பள்ளத்துக்குள் வவுறி முதலில் இறங்கினாள். அதற்குள் தனியாகப் போக எப்போதுமே பயம்தான். உயர்ந்து கிளை பரப்பிய மரங்களும் மரங்களைத் தொடர்ந்தேறிக் கிளைகளெங்கும் பந்தல்போல் படர்ந்து கிடக்கும் கொடிகளும் மட்டுமல்ல. ஆவாரஞ் செடிகளும் கத்தாழை கள்ளிகளும் அடர்ந்து கிடக்கும். அவற்றிடையே நீரோடும் மணல் தாரை பாம்பாக மறைந்து படுத்திருக்கும்.'



கே. பாக்யராஜ்

நாவல்களில் இவ்விதமாகவும் இன்னும் பலபடவும் நான் விவரித்திருக்கும் ஏரிதான் இப்போதைய செய்தியில் இடம்பெறும் 'குப்பைக் கிடங்கு.' என் ஊருக்கு வந்திருக்கும் நண்பர்கள் ஆவலோடு நாவலில் வரும் ஏரி எங்கே இருக்கிறது என்று கேட்டதுண்டு. சிரித்து மழுப்பி விடுவேனே தவிர யாரையும் அழைத்துச் சென்று காட்டியதில்லை. இருபது ஆண்டுகளுக்கு முன்வரை அது ஏரி. அதன்பின் பல வடிவங்கள் கொண்டது. சில ஆண்டுகள் வரை சாக்கடை நீரும் கழிவுகளும் தேங்கி நிற்கும் குட்டையாக இருந்தது. கொஞ்சம் மழை பெய்தாலும் எங்கெங்கிருந்தோ சாக்கடைகளைச் சுத்தம் செய்து வரும் நீர் முழுக்க இதில்தான் வந்து தேங்கும். கருநீர் அலைபுரளும். நாங்கள் 'பட்டை மீன்' என்று சொல்லும் ஜிலேபிக் கெண்டை மீன்கள் அந்த நீருக்குள் துள்ளும். பழைய ஞாபகத்தில் சமைக்கலாம் என்று பிடித்துப் பார்த்திருக்கிறோம். உடல் முழுக்கக் கழிவுகள் ஒட்டி கரேல் என்றிருக்கும். நாற்றம் சகிக்காது. இந்தச் சாக்கடைக்குள் எப்படித்தான் இந்த மீன் வாழ்கிறதோ என்று தோன்றும். சாக்கடையிலும் வாழும் உயிர்கள் இருக்கின்றன என என்னைச் சமாதானப் படுத்திக்கொண்டதுண்டு.

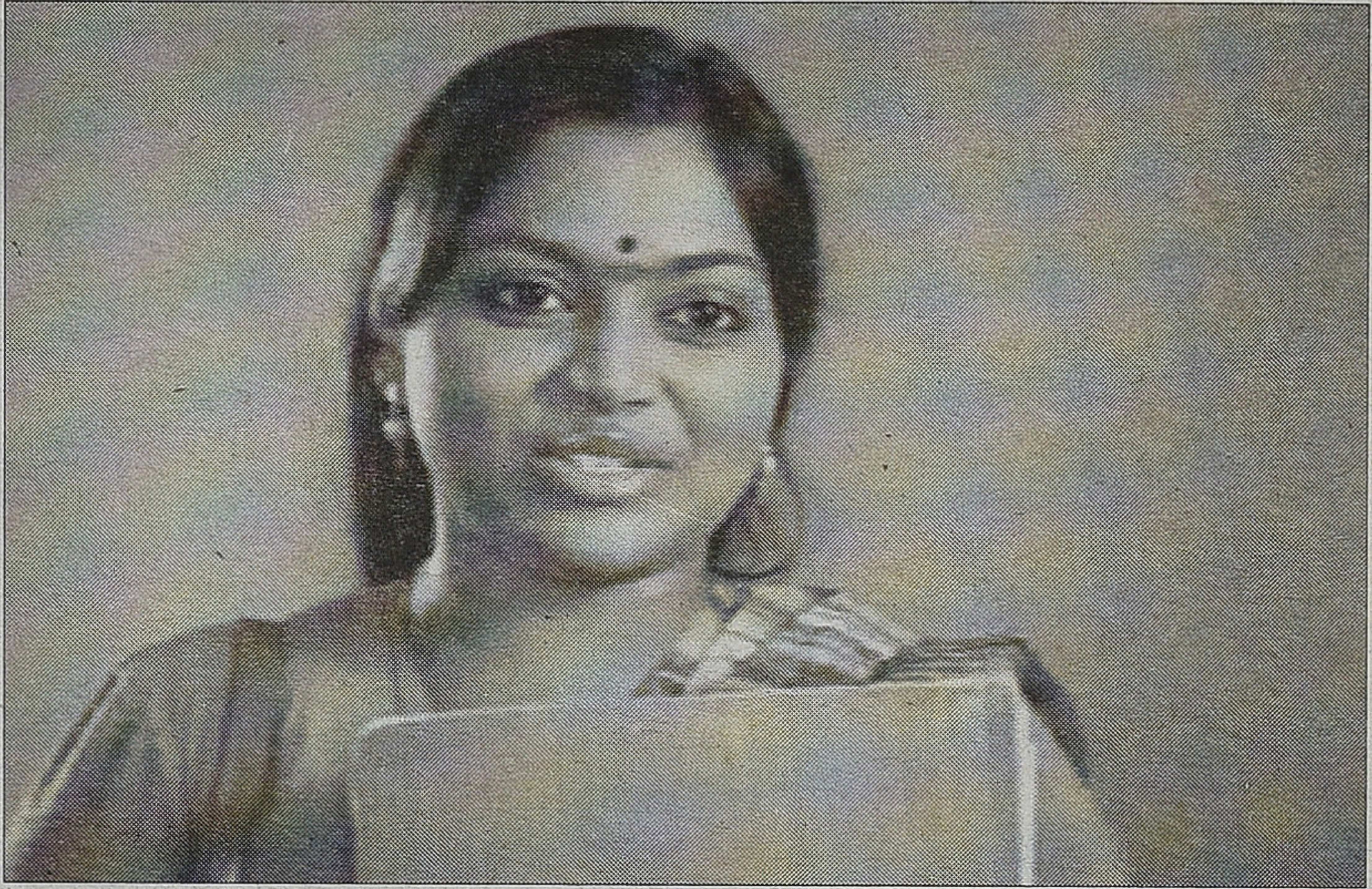
ஒரு கெமிக்கல் கம்பெனிக்காரன் இந்தச் சாக்கடை நீரோடு சேர்த்துத் தன் கம்பெனிக் கழிவுகளைக் கலந்து விட்டான். மூக்கை அறுத்து எறிந்து விடலாமா என்று என்று பரபரக்கும் வகையில் அதன் நாற்றம். கெமிக்கல் கழிவுகள் காற்றில் பரவிப் பித்தளைப் பாத்திரங்களையும் பூட்டுக்களையும் கருக்க வைத்தன. ஏரிக்குள் புல் மேய்ந்த எருமைகளும் மாடுகளும் மலடுகளாயின. ஏரியை ஒட்டியிருந்த வீட்டுக்காரர்கள் ஜன்னலைக்கூடத் திறக்க இயலாமல் போயிற்று. அது உள்ளாட்சித் தேர்தலைப் பாதிக்கும் அளவுக்கான பிரச்சினையாயிற்று. ஒருநாள் அதிகாலையில் பெரிய பெரிய பொக்லைன் வண்டிகள் வந்து ஏரியை உடைத்துத் தேங்கிய தண்ணீரை விடுவித்தன. கரைகளே ஏரி என அடையாளப்படுத்திக் கொண்டிருந்த நிலை மாறியது. சாக்கடை வாய்க்காலாயிற்று. மற்ற இடங்கள் எல்லாம் மக்களுக்குத் தாராளமான பீக்காடு. சீட்டாட்டம், மது விருந்து, விபச்சாரம் எல்லா வற்றுக்கும் பீக்காட்டில் இடமிருந்தது.

நகராட்சி குப்பைகளைக் கொண்டு வந்து கொட்ட வாகான இடமாக இதைக் கருதித் தேர்ந்தெடுத்தபின் முள்மரங்களையும் வேம்புகளையும் பனைகளையும் வெட்டிச் சுத்தமாக்கினார்கள். ஆம். மரங்களை எல்லாம் வெட்டி விட்டால் சுத்தமாகிவிட்டது என்று அர்த்தம். விரிந்த வெளி வாகாகக் கிடைத்தது. தினசரி நகராட்சிக் குப்பை வண்டிகள் நடமாடும் பகுதி. குப்பைக்குள்ளிருந்து ஆகும் பொருள்களைப் பொறுக்குவோர் நடமாட்டம் ஏற்பட்டது. வெயில் காலத்தில் அவ்வப்போது தீ வைத்து எரித்துவிடுவர். மழைக்காலத்தில் அது முடியாது. சலிப்பு நாற்றமும் ஈக்களும் ஊரெங்கும் பரவும். அத்தனை பெரிய ஈக்களை அது வரை நாங்கள் கண்டதில்லை. விதவிதமான நிறங்களிலும் அவை இருந்தன. சாக்கடைக் குட்டை, பீக்காடு, குப்பைக் கிடங்கு என மிகச் சரியாகவே அதன் உருமாற்றம். என் கதைகளில் வரும் ஏரி இதுதான்

என்று எதைக் காட்டுவேன்? ஏரி என் நினைவில் வாழ்கிறது. ஓரளவுக்கு என் கதைகளிலும்.

ஏரியைப் பற்றி நினைக்குந்தோறும் அதன் ஒவ்வொரு மாற்றமும் நினைவுக்கு வருவதைப் போலவே அதனோடு தொடர்புடைய மனிதர்கள் பலரும் நினைவுக்கு வருகின்றனர். முக்கியமாகக் கெமிக்கல் கம்பெனி கழிவுகள் அதில் கலந்தபோது பாதிக்கப்பட்டவர்கள். எங்கள் ஊரில் ஒருபோதும் கேள்விப்பட்டிராத புற்றுநோயை அந்தக் கழிவுகளே கொண்டு வந்தன. கடும் உழைப்பாளிகளும் ஒருபோதும் சோர்வை அறியாதவர்களுமாகிய பலர் அந்நோய் தாக்கிப் பெருந் துன்பப்பட்டு இறந்து போயினர். அதில் எனக்கு மிகவும் பிடித்த சின்னப்பிள்ளை அக்காவும் ஒருவர். நெடுநெடுத்த உயரமும் திருத்தமான வட்ட முகமும் கொண்ட அக்கா. எப்போதும் சிரித்தபடி இருக்கும் முகம். ஒருவரையும் பொல்லாங்கு சொல்லாத குணம். பெண்மையின் சகல இயல்புகளும் சேர்ந்த பொலிந்த உருவம். புற்றுநோயால் பாதிக்கப்பட்டு மருத்துவம் பார்த்துக் கொண்டிருந்த நாள் ஒன்றில் சென்று அந்தக்காவைப் பார்த்தேன். அப்போதிருந்த உருவம்தான் என் மனதிலிருக்கும் சின்னப்பிள்ளை அக்கா என்பதை நம்பவே முடியவில்லை. அதன்பின் அந்தக்காவைப் பார்க்கச் செல்லவேயில்லை. அதன் இறப்புக்குப் போனேன். பாடையில் கிடத்தித் தூக்கிச் சென்ற உருவம் மனிதக் கருவாடு போன்றிருந்தது. அது எப்படி சின்னப்பிள்ளை அக்காவாக முடியும்?

சின்னப்பிள்ளை அக்கா என் பதினான்காம் வயதில் அறிமுகம் ஆனார். எங்கள் குடும்பம் இரண்டாண்டுகள் கடுமையாக அலைக்கழிந்து பின்னர் ஒருவழியாக அய்யக்கவுண்டம்பாளையம் என்னும் ஊரில் நிலைகொண்டது. அப்போது எங்களுக்குப் பக்கத்துக் காட்டில் இருந்த அக்கா அவர். எனக்கு மட்டுமல்ல, எங்கள் குடும்பத்திற்கே மிகவும் பிடித்துப் போய்ச் சொந்தமாகவே அக்கா ஆகிவிட்டார். எனக்கு ஊரில் எத்தனையோ பெயர்கள் உண்டு. சின்னப்பிள்ளை அக்கா 'மணி'



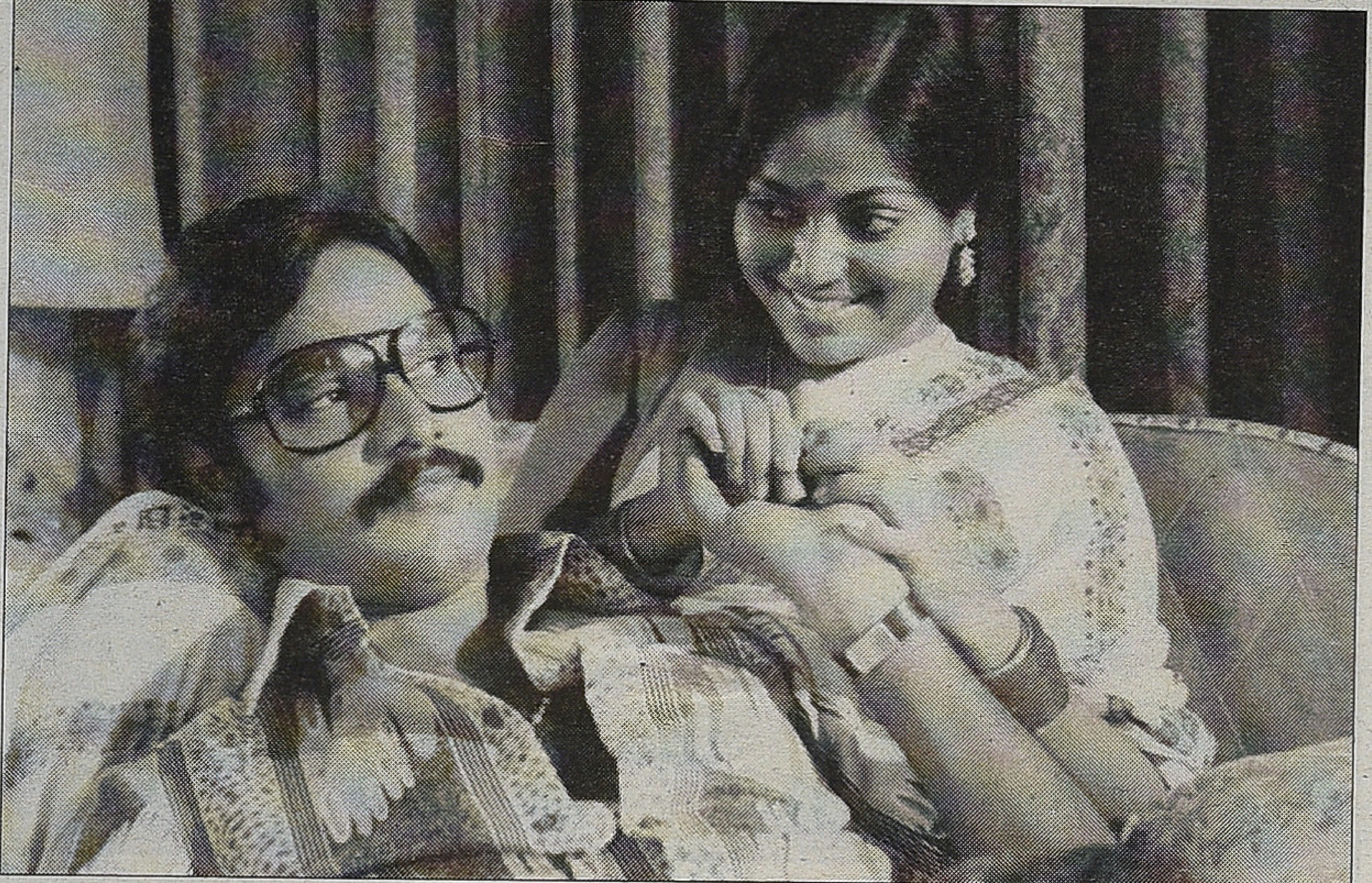
மௌன கீதங்கள்

என்று பெயர் சூட்டினார். அவரும் அவரைச் சார்ந்தவர்களும் 'மணி' என்றே என்னை அழைத்தார்கள். பதினான்கு வயதில் ஒருவருக்குப் புதுப்பெயர் சூட்டி அதை வழக்குக்கும் கொண்டுவர முடியும் என்பது ஆச்சரியம்.

என் அம்மாவுக்கும் அக்காவுக்கும் மிகவும் ஒத்துப் போயிற்று. அம்மாவைவிட அக்கா பத்து வயது குறைந்திருக்கும். ஆனால், இருவரும் அத்தனை அந்நியோன்மாக இருந்தார்கள். எங்கே சென்றாலும் இருவரும் சேர்ந்துதான் செல்வார்கள். அவர்களுக்குள் ரகசியம் ஏதுமில்லை. தினந்தோறும் குறைந்தது இரண்டு மணி நேரமாவது பேசாவிட்டால் அவர்களின் பொழுது கழியாது. முன்னிரவில் உணவு முடித்தபின் அக்காவின் வீட்டுக்கு அம்மா போய் விடும். இல்லாவிட்டால் அக்கா எங்கள் வீட்டுக்கு வந்துவிடும். வாசலில் வந்து நின்று கூப்பிட்டால் சத்தம் கேட்கும் தூரத்தில் வீடு. இருவரும் பலநேரம் அவரவர் வீட்டிலிருந்துகொண்டே சத்தமாகப் பேசிக்கொள்வார்கள். எல்லா விஷயங்களிலும் ஆலோசனை கலப்பார்கள். என்னை 'மணி' என்று அழைக்கும் குரலில் அத்தனை பிரியம் இருக்கும். சொந்தத் தம்பி போல என்னைக் கருதினார்.

அக்காவுக்குத் திரைப்படம் பார்க்க மிகவும் பிடிக்கும். சின்ன வயதிலிருந்து பார்த்துப் பழக்கமும் இருந்தது. வாழ்க்கைப்பட்டது கிராமத்தில் என்றாலும் அக்கா பிறந்து வளர்ந்தது எல்லாம் ஈரோடு நகரத்தில். ஈரோட்டிலிருந்து கோவை செல்லும் வழியில் உள்ள குமலன்குட்டை என்னும் பகுதியில் அக்காவின் குடும்பம் வசித்தது. அக்காவின் அப்பா அங்கே ஒரு நூற்பாலையில் வேலை செய்தார். அதனால் ஈரோட்டில் வாசம். அக்காவுக்கு ஒரு அக்கா. இரண்டு பிள்ளைகள்தான். பையன்கள் இல்லை. மூத்தவருக்குப் பெரிய பிள்ளை என்று பெயர். இளையவருக்குச் சின்னப்பிள்ளை. அடையாளப்படுத்த இப்படிப் பெயர் சொல்லிக் கூப்பிடுவது வழக்கம். சிலருக்கு மட்டும் இப்படி அடையாளமே இயற்பெயராக மாறியும் விடும். அக்காவுக்குச் சின்னப்பிள்ளை என்னும் பெயர் அப்படி அமைந்ததுதான். அவரின் இயற்பெயர் எனக்குத் தெரியாது. அதைக் கேட்டுக்கொள்ளும் சந்தர்ப்பமும் அமையவில்லை.

அக்காவும் அம்மாவும் சேர்ந்து எத்தனையோ படங்கள் பார்த்திருக்கிறார்கள். வாரத்திற்கு ஒருநாள் படம் பார்க்கக் கிளம்பிவிடுவார்கள். முதல் ஆட்டம்தான். இந்த நாள் என்றில்லை. படம் மாற்றிவிட்ட செய்தியை வந்து சொல்பவன் நான்தான். அதன்பின் திட்டம் போடுவார்கள். அக்காவின் புருசன், மாமியார், மாமனார் எல்லாரும் திரைப்படம் பார்க்கச் செல்வதைப் பற்றிக் கேவலமாகப் பேசுவதுண்டு.



யத்திற்கு அருகில் இருக்கும் ராயல் தியேட்டரில் என்ன படம் என்று பார்க்க விரும்பிச் சென்றோம். பாக்கியராஜின் 'மௌன கீதங்கள்.' அந்தப் படம் வெளியாகிச் சில மாதங்கள் ஆகியிருந்தன. என்ற போதும் படம் இன்னும் ஓடிக் கொண்டிருந்தது. அப்போதெல்லாம் ஒரு படம் வெளியானால் ஐம்பது நாள், நூறு நாள் ஓடும். 'மௌன கீதங்கள்' வெற்றிப்படம். நன்றாகவே ஓடியது. அக்காவின் மனத்தில் அப்போதே திட்டம் உருவாகிவிட்டது போலும். என்றாலும் என்னிடம் சொல்லவில்லை.

அக்காவின் பெற்றோர் வீட்டில் அன்றிரவு தங்கினோம். அவரது அம்மாவும் அப்பாவும் எங்களைக் குறிப்பாக என்னை நன்றாகக் கவனித்துக்கொண்டார்கள். மறுநாள் காலை ஒன்பது மணி வாக்கில் அங்கிருந்து கிளம்பினோம். பேருந்து நிலையம் வந்ததும், 'பாக்கியராஜ் படம் பாத்துட்டுப் போலாமா மணி?' என்றார். அது 'பாத்துட்டுப் போலாம்' என்று தெரிவிப்பதுதான். போனோம். காலைக்காட்சி. கூட்டம் அளவாகவே இருந்தது. இடைப் பகுதி வகுப்பு டிக்கெட் வாங்கினோம். படம் பார்த்தோம் என்று சொல்வதைவிட அக்கா படம் பார்த்தார் என்று சொல்வதுதான் சரி. அக்காவின் பெண் குழந்தைக்கு ஏழோ எட்டோ வயது. படம் பார்க்க அதற்குப் பிடிக்கவில்லை. அப்போதைய குழந்தைகளுக்குத் தொலைக்காட்சி பார்க்கும் பழக்கம் வாய்த்திருக்கவில்லை. ஆகவே சிணுங்கலும் அழுகையுமாகத் தொடங்கிய பிள்ளையை வெளியே அழைத்துச் சென்று கடையில் வாங்கிக் கொடுக்கவும் பின்னர் உள்ளே அழைத்து வரவும் என எனக்கு வேலை இருந்தது.

திருச்செங்கோட்டுக்குப் படம் பார்க்கப் போகும் பிள்தெல்லாம் ஒருமுறையும் பிள்ளையைக் கூட்டி வருவதில்லை அக்கா. கணவரிடமோ மாமியாரிடமோ ஒப்படைத்துவிட்டு வருவார். அந்த ரகசியம் ராயல் தியேட்டரில்தான் எனக்குப் புரிந்தது. காலைக்காட்சி என்பதால் எல்லாக் கதவுகளும் தாழிடப்பட்டிருந்தன. வெயில்

அக்கா எதற்கும் அசந்ததில்லை. அவர்கள் பேச்சை எல்லாம் பொருட்படுத்தியதே இல்லை. என் அம்மாவிடம், 'அவளுக்குத்தான் புத்தியில்ல. நியும் அவளோட சேந்துக்கிட்டுச் சரிக்குச் சமமா சினிமாப் பாக்கப் போறயே, இது நல்லாவா இருக்குது' என்று அக்காவின் மாமியார் எத்தனையோ முறை கேட்டிருக்கிறார். 'நியும் ஒருநாளைக்கி எங்களோட வந்து பாரு. அப்பறம் எப்பப் போலாம் எப்ப போலாமின்னு கேப்ப' என்று சிரித்துக் கொண்டே அம்மா பதில் சொல்லும். 'காலம் போன கடசீல நாந்தான் வந்து சீனிமாப் பாக்கறேன்' என்று முணுமுணுப்பார் மாமியார்க் கிழவி.

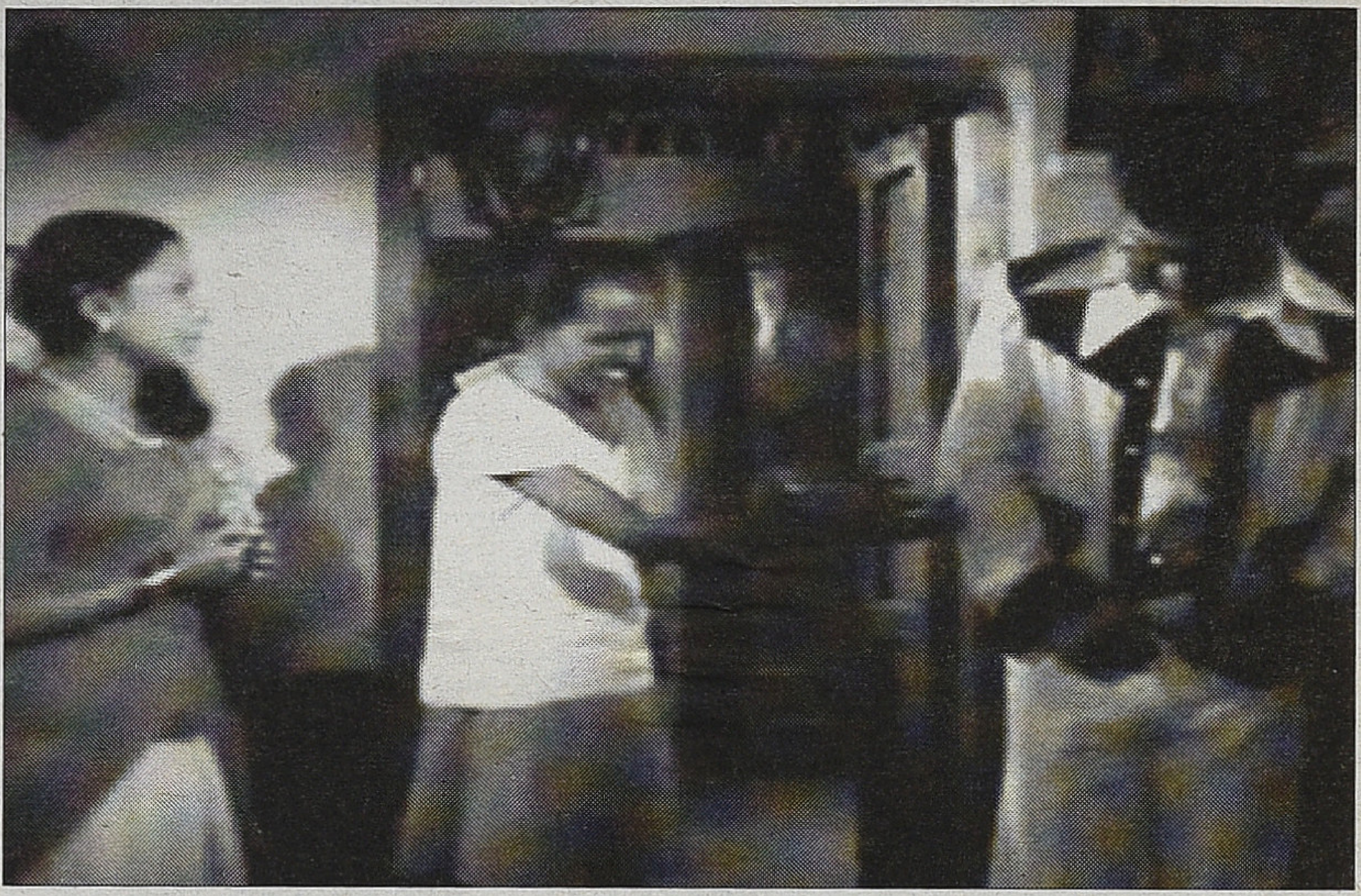
அம்மா, அக்கா கூட்டை யாராலும் பிரிக்க முடியவில்லை. அவர்களோடு அவ்வப்போது வந்து சேர்ந்துகொண்டவர்கள் உண்டு. ஆனால், யாராலும் தொடர முடியவில்லை. அவர்களோடு நானும் பெரும்பாலும் படம் பார்க்கச் சென்றுவிடுவேன். ஆண் துணை என்று சொல்லிக்கொள்ள என்னை விடாமல் அழைப்பார்கள். மிகப் பழைய படங்களிலிருந்து அந்தக் காலத்தில் வெளியான புதுப் படங்கள் வரை எல்லாவற்றையும் இஷ்டத்திற்குப் பார்த்திருக்கிறோம். 'மணாளனே மங்கையின் பாக்கியம்', 'வேதாள உலகம்' ஆகியவை அவர்களோடு பார்த்ததுதான். 'ஆட்டுக்கார அலமேலு', 'நிழல் நிஜமாகிறது' ஆகியவையும் அவர்களோடுதான். பழைய நடிகர் நடிகைகளை அடையாளம் காண்பதில் அம்மா கெட்டி. புது நடிகர், நடிகைகளை அம்மாவால் நினைவில் கொள்ள முடிந்ததில்லை. ஒவ்வொரு முறை பார்க்கும்போதும் 'யார் அது' என்று கேட்கும். முன்பே பார்த்த ஒரு படத்தைச் சொல்லி அதில் நடித்தவன் என்று அக்கா அடையாளம் காட்டும். எப்போதாவது சந்தைக்குப் போவார்கள். சந்தைக்குப் போவது சாக்கு. அப்படியே ஒரு திரைப்படம் பார்த்துவிட்டு வரும் திட்டமிருக்கும். திருமணம் உள்ளிட்ட விசேசங்களுக்குப் போகும்போதும் மனதுக்குள் திரைப்படத் திட்டம் நிச்சயம்.

1981ஆம் ஆண்டு. நான் பத்தாம் வகுப்புத் தேர்வு எழுதி முடித்திருந்தேன். விடுமுறைக்காலம். ஈரோட்டில் இருக்கும் பெற்றோரைப் பார்க்கப் போகத் திட்டமிட்ட அக்கா என்னையும் அழைத்தது. அம்மாவின் அனுமதியுடன் சென்றேன். அக்காவின் பெண் என்னைவிடவும் ஏழெட்டு ஆண்டுகள் இளைய குழந்தை. அக்காவின் பையன் மூத்தவன். அவன் ஈரோட்டில் அப்புச்சி வீட்டிலிருந்து படித்தான். முதல்நாள் மதிய நேரத்தில் புறப்பட்ட நாங்கள் அங்கு சென்று சேர மாலை நான்கு மணியாகிவிட்டது. ஈரோட்டுப் பேருந்து நிலையத்தில் இறங்கி நகரப் பேருந்து ஏறும் முன் பேருந்து நிலை

காலம். உள்ளே நல்ல புழுக்கம். ஏதும் புரியாத படத்தைக் குழந்தை எப்படிப் பார்க்கும்? குழந்தைக்கு அடிக்கடி கழிப்பறைக்குப் போக வேண்டியிருந்தது. தண்ணீர்த் தாகம் எடுத்தது. பிஸ்கட்டும் மிட்டாய் களும் தேவைப்பட்டன. வராண் டாவில் ஓடிப் பிடித்து விளையாடத் துணை தேவையாக இருந்தது. ஆகவே, 'மௌன கீதங்கள்' படத்தை அங்கங்கே கொஞ்சம் கொஞ்ச மெனப் பாதியளவுதான் பார்த் திருப்பேன். அக்கா முழுத் திருப்தி யோடு படம் பார்த்தார். அதுவே எனக்குச் சந்தோசமாக இருந்தது. ஊருக்குப் போனபின் இந்தப் படம் பார்த்த விஷயத்தை யாரிடமும் சொல்லக்கூடாது எனக் கட்டளை. அதை அப்படியே கடைப்பிடித்தேன். அடுத்துச் சில நாள் கழித்துத் தனியாக ஈரோடு பேருந்தைப் பிடித்து ராயல் தியேட்டருக்குப் போய் 'மௌன கீதங்கள்' படத்தை முழுமையாகப் பார்த்தேன்.

அக்காவை நினைத்தால் ஏரியும் புற்றுநோயும் போல 'மௌன கீதங்கள்' படமும் நினைவுக்கு வரா மல் போகாது. அக்காவுக்கு மட்டு மல்ல, என் அம்மாவுக்கும் இன்னும் பெருவாரியான பெண்களுக்கும் பாக்கியராஜையும் அவர் படங் களையும் மிகவும் பிடிக்கும். ஒரு சில படங்களைத் தவிர எல்லாப் படங்களிலும் அவருக்கென உருவாக்கிக்கொண்ட அப்பாவிக் கதாபாத்திரத்தையே திரும்பத் திரும்பப் பார்த்தாலும் சலிக்க வில்லை. வெவ்வேறு களங்களில், சூழல்களில் அந்த அப்பாவியின் செயல்கள் வாய்விட்டுச் சிரிக்க வைத்தன. பாக்கியராஜ் நகைச் சுவைக் காட்சிகளை அப்படி உருவாக்குவார். பெரும்பாலும் பிறழ் நிகழ்வுக் காட்சிகளின் மூலமே அவரது நகைச்சுவை அமையும்.

'மௌன கீதங்கள்' படத்தில் ஒரு காட்சி. பேருந்து ஓரிடத்தில் நிற்கும். எல்லாரும் தேநீர் குடிப்பார்கள். பாக்கியராஜ் கீழே இறங்குவார். நடத்துநரிடம் போய் 'ஒண்ணுக்கு எங்க போகணும்?' என்று கேட்பார். இதுதான் அப்பாவிப் பாத்திரத்தின் இயல்பு. கண்டக்டர் 'இருட்டுல அந்தப் பக்கம் போய்யா' என்று திட்டுவார்.

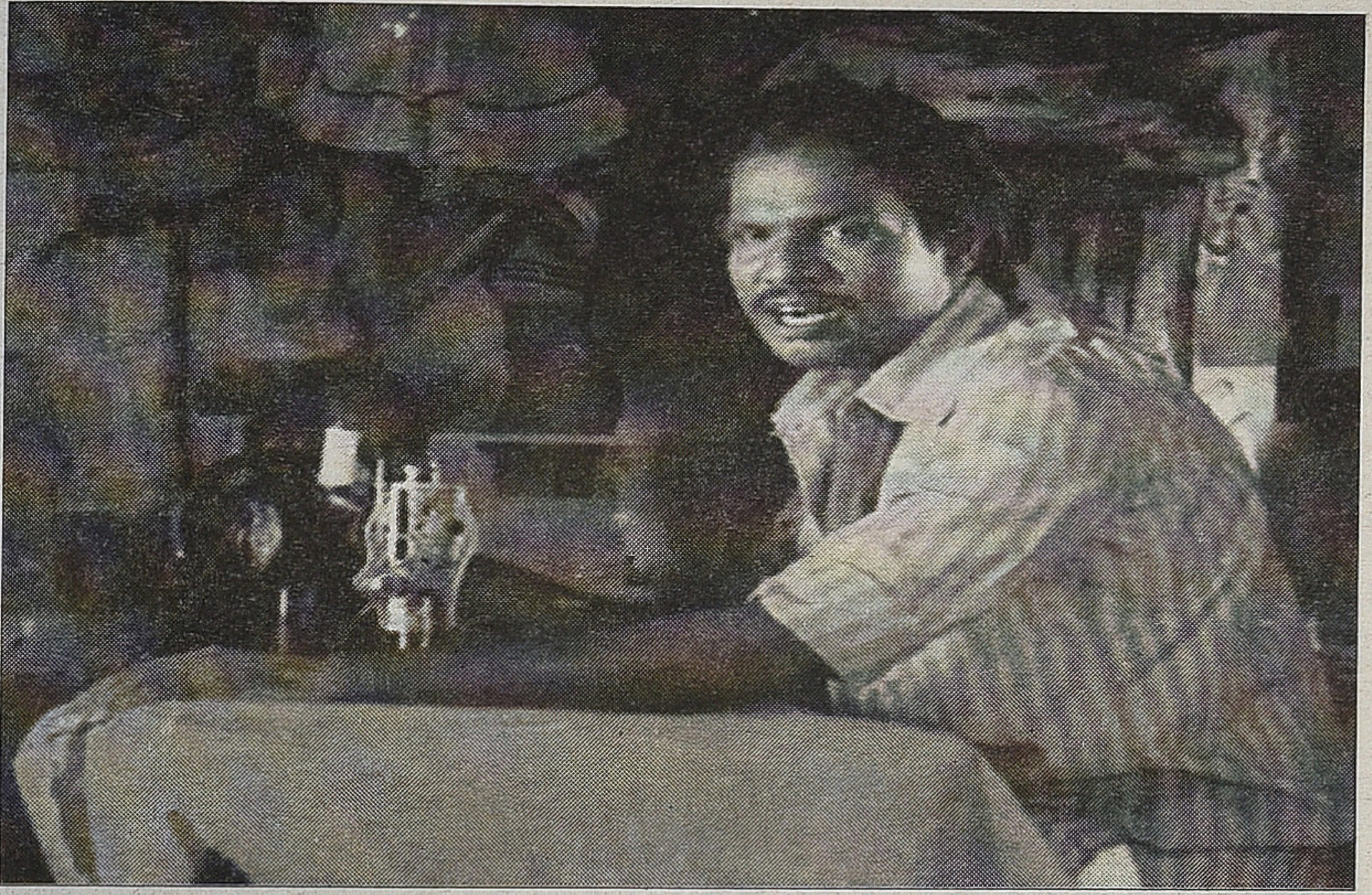


சுவர் இல்லாத சித்திரங்கள்

அவர் போய் நின்றால் எதிரில் ஒரு தடுப்புக்குள் பெண்ணொருத்தி குளித்துக்கொண்டிருப்பாள். அவள் கத்த ஆட்கள் துரத்திக்கொண்டு ஓடி வருவார்கள். இருளில் அந் நேரத்திற்குப் பெண்ணொருத்தி குளிப்பாளா, வழக்கமாகப் பேருந்து நிற்கும் இடம் என்றால் அந்த எச் சரிக்கை குளிக்கும் பெண்ணுக்கும் இருக்காதா என்னும் தர்க்கக் கேள்வி களுக்கு அங்கே இடமில்லை. குளிக்கும் பெண் கத்துகிறாள், அவர் தப்பித்து ஓடி வருகிறார் என்பது மட்டும் சிரிக்கப் போதுமானது. அதே போன்ற காட்சி அடுத்தே வரும்.

கணவன் மனைவி சண்டையில் வெளியே படுக்க வரும் பாக்கியராஜ் எதிர்வீட்டு மொட்டை மாடியில் இருந்து கை காட்டும் குழந்தைக்கு இங்கிருந்தே முத்தம் தருவார். அதைப் பார்த்து மனைவி வெளியே வரும்போது குழந்தை போய் அங்கே ஒரு பாட்டி நிற்பார். பாட்டிக்குத்தான் பாக்கியராஜ் முத்தம் கொடுத்தார் எனக் கருதிச் சண்டை போடுவார். நிகழ்வில் சிறு பிறழ்வை வைப்பதன் மூலம் இப்படிப் பல படங்களில் நகைச்சுவையை உருவாக்குவது அவரது பாணி. எளிதாக ஏமாந்து போவதும் எதார்த் தமாகப் பேசுவதும் அப்பாவியின் குணங்கள். மௌன கீதங்களில் தன்னைப் போலவே நேர்முகத் தேர்வுக்கு வரும் பெண்ணை அங்கே பெரிய அதிகாரி எனக் கருதி எளிதாக ஏமாந்து போவார். மனைவியிடம் 'எதிர்வீட்டுல ஆப்பிள் மாதிரி சேட்டுப் பொண்ணு இருக்குது. அத எப்பவாச்சும் நான் பாத்திருப்பனா?' என்று பேசுவார். அப்பாவிப் பாத்திரம் சிருஷ்டிக்கப் படும் முறைகளை அறிய பாக்கிய ராஜ் படங்களைக் கவனித்தால் போதும்.

எல்லாப் படங்களிலும் மிக எளி தானது போலத் தோன்றுகிற ஆனால் அழுத்தமான வகையில் பாலியல் விஷயம் ஒன்றை வைத்துவிடுவார். முருங்கைக்காய் பிரபலமானது. மௌன கீதங்களில் நிரோத் பற்றிய காட்சி ஒன்று வரும். குடும்பக் கட்டுப்பாட்டுப் பிரச்சாரமும் நிரோத் பற்றிய விளம்பரங்களும் வெளிவந்து கொண்டிருந்த சமயம் அது. அந்தக் காலத்தில் நிரோத் பற்றி பாக்கியராஜ் சொல்லும் விளக் கத்திற்குத் திரையரங்கில் பெரும் கைத்தட்டல் கிடைத்தது. சென்சாரில் வெட்டிவிடாத அளவு குடும்பக் கட்டுப்பாட்டுப் பிரச்சாரத்தையும் உள்ளே வைத்து அந்தக் காட்சியை நயமாக உருவாக்கியிருப்பார். விதவைப் பெண் ஒருத்தியோடு அவருக்கு நேரும் உறவினால் குடும்ப வாழ்வில் ஏற்படும் விரிசலைச் சொல் வதே படம். அப்பெண்ணோடு அவருக்கு உறவு நேரும் காட்சியும் படத்திலிருந்து பிரிக்க முடியாதபடி அமைந்திருக்கும். சம்பந்தமில்லாமல் அக்காட்சி வந்திருந்தால் அக்கால சென்சார் வெட்டியிருக்கும். அவரது



பாலியல் காட்சிகள் எல்லாம் மக்களுக்குப் புரியும்விதத்திலும் வெட்டுக்குத் தப்பிக்கும் வகையிலும் இப்படித்தான் இருக்கும்.

பாக்கியராஜ் படங்கள் நேரடியாகவும் எளிமையாகவும் எல்லாத் தரப்புக்கும் புரியும்படியும் கதை சொல்வன. எங்குமே திருகலோ மறைமுகமோ கிடையாது. கதையிலிருந்து விலகிச் செல்லும் வேலையும் இல்லை. அவருக்குத் தனியான நகைச்சுவைக் காட்சிப் பகுதிகள் தேவையில்லை என்பதால் எதற்கும் விலக வேண்டியதேயில்லை. உறவுப் புனிதத்தைக் கவுண்டமணிக்கு முன்பே உடைத்தவர் பாக்கியராஜ்தான். 'சுவர் இல்லாத சித்திரங்கள்' ஒரு காட்சி. பாக்கியராஜ் சிகரெட் பிடித்துக் கொண்டிருப்பார். அவருடைய அப்பா கல்லாப்பெட்டி சிங்காரம் அந்தப் பக்கம் வருவார். உடனே சிகரெட்டை மறைத்துக்கொள்வார். அதைப் பார்த்துவிட்டுச் சிங்காரம் தேம்பி அழுவார். 'ஏண்டா... நாலணா சிகரெட்டையே எங்கிட்ட மறைக்கிறியே... நீயெல்லாம் எனக்கு எப்படிடா சோறு போடுவ' என்று சொல்வார். திரையரங்கில் சிரிப் படங்க வெகுநேரம் ஆகும்.

'மௌன கீதங்கள்' படத்தில் மனைவியாக வரும் சரிதாவின் பாத்திரமும் நன்றாக உருவாக்கப் பட்டிருக்கும். பாத்திரங்களுக்குக் குணாம்சங்களைச் சேர்ப்பதிலும் பாக்கியராஜ் கெட்டிக்காரர். பாரதிராஜாவிடம் இருந்து வந்தவர் என்றாலும் பாக்கியராஜ் தனக்கெனத் தனிப் பாணியைக் கொண்டவர். சரிதா பாத்திரம் வெடிப்புறப் பேசும் பெண். ஒரே ஒரு காட்சியில் வந்தாலும் அந்தப் பாத்திரத்திற்கு முக்கியத் துவம் இருக்கும்படி பார்த்துக்கொள்வதில் சமர்த்தர். இவையெல்லாம்தான் பெண்களின் மனம் கவர்ந்த நாயகனாகப் பாக்கியராஜ் இருந்தமைக்குக் காரணம். அந்தப் பலத்தில்தான் தன்னை எம்.ஜி.ஆரின் வாரிசாக அவர் தன்னை நம்பியதும் என்று நினைக்கிறேன்.

'மௌன கீதங்கள்' அவர் இயக்கிய நான்காவது படமாக இருக்கலாம். அப்போதெல்லாம் பாக்கியராஜ் படங்களுக்கு நல்ல எதிர்பார்ப்பு இருந்தது. கடும் விமர்சனங்களும் வந்ததுண்டு. 'மௌன கீதங்கள்' படத்திற்குக் கங்கை அமரன் இசை. இளையராஜா எழுதி எழுதிப் போடும் இசைக் குவியலில் இருந்து நான்கைந்து தாள்களைத் தெரியாமல் எடுத்துக்கொண்டு போய்க் கங்கை அமரன் இசை அமைப்பது போல எழுத்துக்காட்சி வரும். எழுத்துப் பகுதி முழுமையாகக் கார்ட்டூன் முறையில் அமைந்திருக்கும். எடிட்டிங் பற்றிய கார்ட்டூனும் நன்றாக இருக்கும். பத்து மாடிக் கட்டிடம் ஒன்றிலிருந்து பெண்ணொருத்தி தன் கூந்தலைக் கீழே தவழ விடுவாள். அதைப் பற்றி ஏறுவான் ஆண் ஒருவன். இடையில் கத்திரியோடு எடிட்டர் வந்து கூந்தலை வெட்டிவிடுவார். அப்போது இந்தக் காட்சிகளைப் பற்றியெல்லாம் சுவாரசியமாகப் பேசிய நினைவிருக்கிறது.

படத்தில் இரண்டு பாடல்கள் பிரபலம். 'மூக்குத்திப் பூமேலே காத்து உக்காந்து பேசுதம்மா' என்னும் பாடலும் 'டாடி டாடி ஓ மை டாடி' என்பதும் சில காலம் வானொலியில் அன்றாடம் ஒலித்தவை. 'டாடி டாடி' பாடலை எழுதியவர் கவிஞர் முத்துலிங்கம். அப்பாடலில் 'கரையோரம் நண்டெல்லாம் தான் பெத்த குஞ்சோடு அன்போடு விளையாடுதே' என்று ஒரு வரி வரும். தாய் நண்டின் வயிறு வெடித்துத்தான் குஞ்சுகள் வெளிவரும். குஞ்சுகள் பிறக்கும் போது தாய் செத்துவிடும். அப்புறம் எப்படி நண்டெல்லாம் தான் பெத்த குஞ்சோடு அன்போடு விளையாடும்? இப்படிக் கேள்வி எழுப்பி விமர்சனங்கள் வந்தன. முத்துலிங்கம் நேர்மையோடு அதை எதிர்கொண்டார். நண்டு பற்றிய விவரங்கள் தனக்குத் தெரியாது என்றும் கடலோரம் என்றதும் அப்படி எழுதிவிட்டதாகவும் தெரிவித்தார். எஸ். ஜானகி குழந்தைக் குரலெடுத்துப் பாடிய பாடல் அது.

ஒரு கணநேரத் தவறு குடும்ப வாழ்வை எப்படிப் பாதிக்கும் என்பதைச் சொல்லும் கதை இறுதியில் இருவரும் சேர்வதில் முடியும். அந்தக் கண நேரத் தவறை ஆண் செய்வதால் இருவரும் சேர முடிகிறது. பெண் செய்திருந்தால்? இந்தக் கேள்வி அக்காலத்தில் வரவில்லை என்றே நினைக்கிறேன். பெண்ணியக் கருத்துக்கள் இங்கு அறிமுகமாகாத காலம். இன்று அந்தக் கோணத்தில் பார்த்தால் பாக்கியராஜ் படங்களின் கருத்தியல் பெண்களுக்கு எதிரானது என்றே தீர்மானிக்க முடியும். ஆனால், அக்காலத்தில் பெண்கள் விரும்பும் படங்களாக அவை இருந்தன என்பதையும் கவனத்தில் கொண்டு பார்க்க வேண்டும். சின்னப்பிள்ளை அக்காவின் நினைவால் 'மௌன கீதங்கள்' படமும் அதைப் பார்த்த சூழலும் எனக்குள் அப்படியே பதிந்திருக்கின்றன.

↘ உஷாதீபன்

முகங்கள்

நடிகவேள் எம்.ஆர். ராதா

அவருக்கு நிகர் அவரே...

அந்தந்தத் திரைப்படத்தின் கதா நாயகர்களுக்குரிய சம அந்தஸ் தோடு, தன்னுடைய வில்லன் பாத்திரத்தையோ தந்தை கதாபாத் திரத்தையோ அல்லது வேறு எதை யுமோ, மதிப்போடும் கௌரவத் தோடும் செய்து வந்தவர், நடிகவேள் எம்.ஆர். ராதா. தனக்கான அந்தஸ்தை இம்மியும் விட்டுக்கொடுக்காதவர். தன்னிலிருந்து மாணவர்களாகக் கிளைத்தவர்கள்தானே என்ற தன்மையில் அவர்களையும் மதித்து, உடன் கைகோர்த்து, தன் திறமையைத் தடம்மாறாது தொடர்ந்து தக்க வைத்துக் கொண்டவர். குரலுக்கான மாடுலேஷன்; அதாவது சட்டுச் சட்டென்று ஏற்ற இறக்கங்களோடு, கேலியும் கிண்டலுமாக, சந்தோஷமும் கோபமுமாக, முறைப்பும் வெறுப்பு மாக என அந்தந்த வேஷங்களின் வசனத்திற்கேற்ற அர்த்த பாவங் களோடு பேசி, அநாயாசமாய் தன்னுடைய நடிப்பை சகஜமாக வெளிப்படுத்தியவர். மற்றவர் களெல்லாம் பிரயத்தனப்பட்டபோது, இந்தக் குரல் வளம் இவருக்கு மட்டுமே இஷ்டத்துக்குக் கை கொடுத்தது எனலாம். கஷ்டப்பட்டு ஒரு பாத்திரத்தைச் செய்தார், கடுமையான உழைப்பு, என்றெல்லாம் சொல்லவே முடியாது.. எந்த வேஷத்தையும் சுலபமாய்ச் செய்துவிட இவரால் முடியும் என்ற பிரமிப்பை ஊட்டினார். அவர் செய்தது அந்தந்தப் பாத்திரங்களாக அமைந்தது; நடிப்பு இயல்பாக, உடம்போடு ஒட்டிப் பிறந்ததாய், ரத்தத்தோடு ஊறியதாய் வந்து நின்றது. அந்தந்தக் கதாபாத்திரமாகவே ரசிகர்கள் பார்த்து மகிழ்ந்தார்கள். படத்துக்குப் படம் கேட்ட அதே குரல்தான், என்றாலும் வெளியே எங்கு கேட்டாலும் ஒரு கணம் நின்று உன்னிப்பாய் கவனித்து ரசித்தார்கள். இறுதிவரை யாருக்கும் அது அலுக்கவில்லை. நாயகனை ரசிக்கும் உள்ளங்கள் தன் ஆப்த நடிகருக்கு வில்லனானாலும் இவரையும் ரசித்தார்கள். எம்.ஆர். ராதா திரையில் தோன்றினாலே ஆரவாரம் எழுந்தது.

எம்.ஆர். ராதா செய்த வேஷங்கள் இவராலேயே நின்றன. வேறு யாரையும் நினைக்க

முடியாததாய் பேறு பெற்றன. ஒரு முழுப்படத்தின் நாயகனின் ஒட்டுமொத்த இருப்பைவிட, சில காட்சிகளில் மட்டும் தோன்றி மறைந்தாலும் ரசிகர்களின் மனதில் ஆழமாய் நின்றார்; அந்தக் காட்சிகள் மீண்டும் வராதா என்று ஏங்க வைத்தார். இயக்குநர் எதிர்பார்த்த வடிவத்தைவிட ஒரு படி மேலே போய் அந்தப் பாத்திரமாகவே வாழ்ந்து முடித்தார். திருப்தியோடு செய்து கொடுத்தார். அந்தக் குறிப்பிட்ட படத்தை நினைக்கும்போதெல்லாம் அவரின் வேஷத்துடன் கூடிய உருவம்தான், அதாவது அந்தக் காரெக்டர்தான் சட்டென்று மனதில் தோன்றும். இவன் ஒழியமாட்டானா என்றும், ஏன் வந்தான் என்றும் தாய்மார்கள் மனதிற்குள் சபிக்கும் முகமாக அந்தத் திரைப்படத்தோடு ஒன்றிப் போய் பார்த்து வெறுத்து ஒதுக்கும் அளவுக்கு, தனக்கான இடத்தை எந்தவித சிரமமுமில்லாமல், தொடர்ந்து தக்க வைத்துக்கொண்டு வெற்றிப்படிகளிலேயே நிலைத்து நின்றவர்.

இவர் நடித்த படங்கள் அநேகம். வேஷங்களும் அநேகம். அத்தனையையும் சொல்ல வேண்டும் என்கிற அவசியமில்லை. ஒன்றைச் சொன்னாலே மற்றவற்றையெல்லாம் தேடத் தோன்றும். இப்படி ஒருத்தரை இத்தனைநாள் தவற விட்டுட்டமே என்று இளம் தலைமுறை வருந்தக் கூடும், நல்ல ரசிப்புத் தன்மை இருக்குமேயானால்!

வேறு யார் செய்திருந்தாலும் இந்தப் பாத்திரம் அந்த அளவுக்கு சோபித்திருக்காது. வேறு யார் ஏற்று நடித்திருந்தாலும், பிரத்தியேகப் பயிற்சியில்லாமல் அல்லது இயக்குநரின் பாடம் இல்லாமல், தனக்குத்தானே கற்பனை வளம் இல்லாமல் அத்தனை பொருத்தமாக அந்தக் கதாபாத்திரத்தைச் செய்வது கடினம். அப்படியே செய்தாலும், செய்த நடிகரே நினைவில் வந்து கொண்டேயிருப்பார், கதாபாத்திரம் நினைவில் வராது.

படத்தின் தலைப்பே இவர் ஏற்றுக்கொண்ட பாத்திரத்தின் தாங்க முடியாத, கொடூரச் செயல்பாடுகளின் தீவிரத்தைத் தாங்கியதுதான். கதையே இவரின் கெடுதல்களை வைத்துத்தான் நகரும். கண்ணி பிரியப் பிரிய சிக்கல் விழுந்துகொண்டேயிருக்கும். அதைப் பார்த்துப் பார்த்து இவர் ஆனந்தப்பட, இவரின் பாவங்கள் இவரையறியாமல் கூடிக் கொண்டேயிருக்கும். இவரது மனைவி அதைச் சுட்டிக் காட்டியிருந்தும், அவரையும் அடக்கி, அவரது பேச்சுக்களைப் புறந்தள்ளிவிட்டு, தான் நினைப்பதைத் தொடர்ந்து செய்து கொண்டே போவார். செய்த பாவங்கள், அதை மனதார உணர்ந்து வருந்தும்போது, தான் கொடுமை இழைத்த தன் மகனைக்கூடக் கண் கொண்டு பார்க்க முடியாத அவலம், அதற்காக அவருக்குக் கடைசியில் கிடைக்கும் மன்னிப்பு. இதுதான் அந்தத் திரைப்படத்தின் தலைப்பு, 'பாவமன்னிப்பு'.

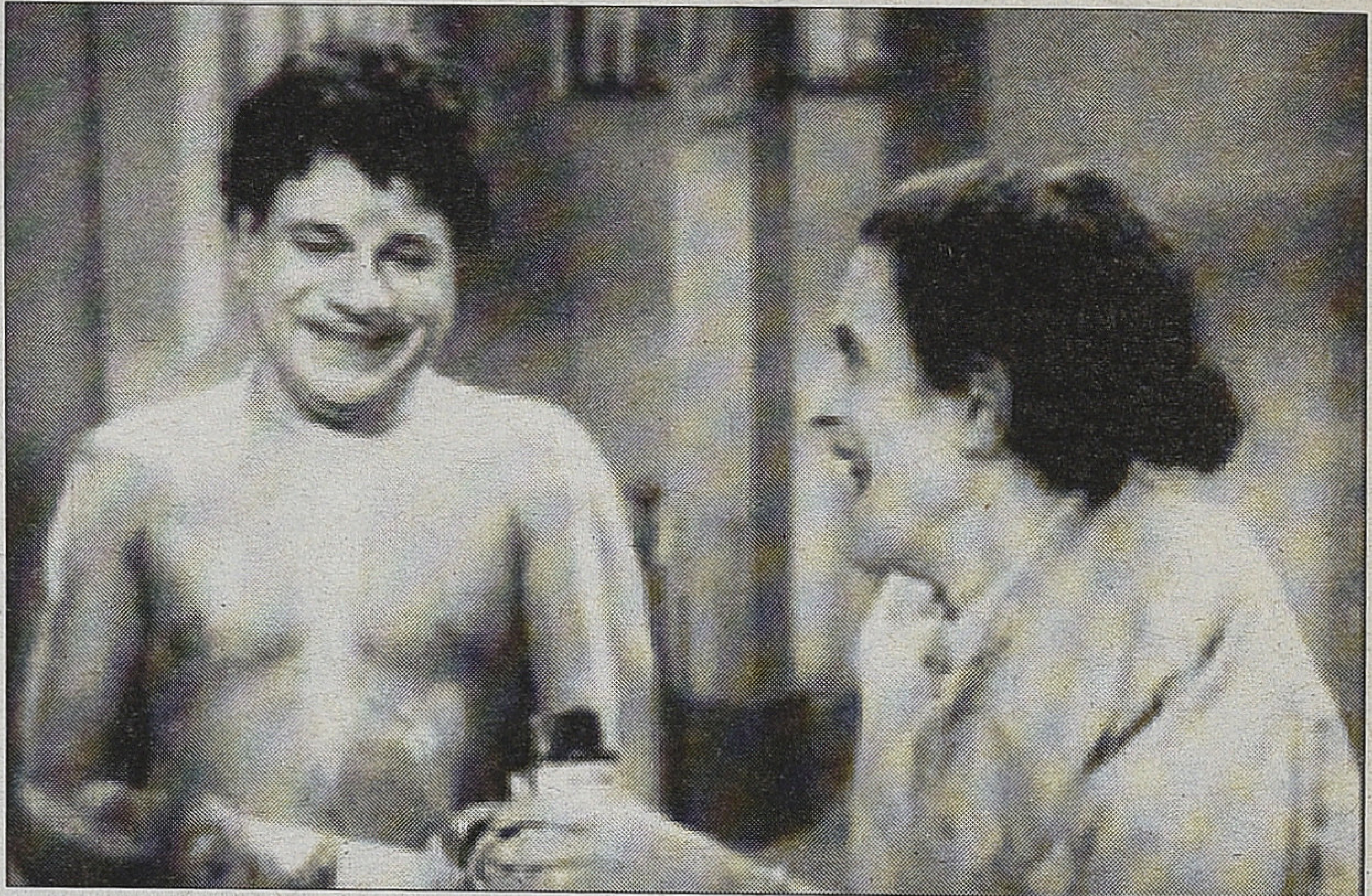
தன் மேடை நாடகங்களிலே நாத்திக வாதங்களை உரக்கச் சொல்லிப் பெயர்பெற்றவர் நடிகவேள். எதிர்ப்புக்களைப் பொருட்படுத்தாது தொடர்ந்து முன்னேறியவர். மேடையில் செருப்பு வந்து விழுந்தபோது, அது தன் நடிப்புக்குக் கிடைத்த பரிசு என்று பெருமைப்பட்டவர். அப்படிப்பட்டவர், நெற்றியில் பட்டையும் கழுத்தில் ருத்திராட்சக் கொட்டையும் அணிந்து, குடுமியாய்த் தலையை முடிந்துகொண்டு வலம் வந்த பக்திபூர்வமான கதாபாத்திரத்திலும்

தன் அனுபவம் வாய்ந்த நடிப் பாற்றலால் படத்தை உச்சிக்குக் கொண்டு சென்று நிறுத்தினார்.

நடிகர்திலகம், ஜெமினிகணேசன், எஸ்.வி. சுப்பையா, பாலையா, நாகையா சாவித்திரி, தேவிகா, எம்.வி. ராஜம்மா என்று திறமையான, லட்சணமான பல நடிக நடிகையர்கள் அந்தந்தப் பாத்திரங்களுக்கு என்று பொறுக்கி எடுத்துத் தேர்வு செய்யப்பட்டவர்களாய் கருத்தாய் பவனி வந்து அழகு சேர்த்தாலும், இப்படத்தைப் பொறுத்தவரை சிறந்த நடிகருக்கான விருதை யாருக்குக் கொடுக்க வேண்டும் என்று கேட்டால் நான் நடிகவேளுக்குத்தான் என்று உறுதியாய்ச் சொல்வேன். நடிகர்திலகமே முறைத்தாலும் கேட்க மாட்டேன். அவர் அப்படியெல்லாம் செய்யவும் மாட்டார்; ஏனெனில், அடுத்தவரின் திறமையை உணர்ந்த தன்னம்பிக்கை கொண்ட இமயம் அவர். நடிகவேளின் கல்லூரியில் பயின்றவர்.

'பாவ மன்னிப்பு' படத்தில் எம்.ஆர்.ராதாவின் பாத்திரம் அத்தனை முக்கியத்துவம் வாய்ந்தது. அதன் அவசியத்தை உணர்ந்து, இயக்குநரின் எதிர்பார்ப்புக்கும் விஞ்சி, நடிகவேள் அதைத் திறமை யாய் நிறைவேற்றியிருந்தார். ஆளவந்தார் என்ற அந்தக் கொடூர மான கதாபாத்திரம் இன்றும் வாழ்ந்து கொண்டிருக்கிறது எல்லோர் மனதிலும். பஞ்சகச்சமும் தொளதொளா பைஜாமாவும் அணிந்து கொண்டு, உடலைத் துவளவிட்டு நின்று, திறமையான உடல் மொழியோடும் அர்த்த பூர்வமான பாவனைகளோடும் ஏற்ற இறக்கமான குரல் வளத் தோடும், தன் கிண்டலையும் நையாண்டியையும் கோபத்தையும் சரளமாய் வெளிப்படுத்தியும், அவர் திரையில் தோன்றும் ஒவ்வொரு காட்சிகளும் நமக்கு உற்சாகத்தையும் சிலிர்ப்பையும் ஏற்படுத்தும். அவரது கண்கள் நடிக்கும் நடிப்பு நம்மைப் பயப்படுத்தும்.

"இந்தப் பாவி எப்டியெல்லாம் பேசுறாம்பாருய்யா... என்னெல்லாம் கெடுதல் பண்ணுறான்...? விளங்கு வானா?'' என்று வாய்விட்டு சபித்து, ரசித்தார்கள் ரசிகர்கள்.



பாவ மன்னிப்பு

அதுதான் அவருக்கான பாராட்டு. அந்தக் காரெக்டராகவே அவரைக் கண்டு இறுதியில் சினிமா என்கிற உணர்வுக்கு வந்து, அபாரம்யா... அபாரம் என்று கொண்டாடி மகிழ்ந் தார்கள்.

எவ்வளவுதான் இப்படிச் சொன் னாலும், அவர் நடிப்பை அவரின் அற்புதக் குரலோடு, நெளிவு சுளிவு கலந்த உடல்மொழியோடு ஆழமான ரசனையோடு கண்ணாரக் கண்டால்தான் திருப்தியாகும். அதாவது வெளியே எங்கேனும் ஒலிச்சித்திரமாய் அவர் குரலைக் கேட்கும்போது, மனதிற்குள் அந்தக் காட்சி படமாய் ஓடவேண்டும். அதுதான் ஆழமான ரசனை என்பேன்.

'பாவ மன்னிப்பு' திரைப்படத்தின் வசனம் எம்.எஸ். சோலைமலை. தொழிலாளி வர்க்கச் சிந்தனையுள்ள திரைப்படங்களுக்கு அற்புதமாகக் கதை வசனம் எழுதுவதில் வல்லவர் இவர். 'பதிபக்தி' படத்திற்கு இவர் தான் வசனம். அந்தப் படத்தில் இவரின் திறமை படம் முழுக்க நன்கு வெளிப்பட்டிருக்கும். பாட் டாளிச் சிந்தனையில் கூர்தீட்டி வசனம் எழுதும் இவர், தீமையே உருக்கொண்ட ஒரு முதலாளி யாயிருப்பவன் எப்படியெல்லாம் வன்மத்தோடு சிந்திப்பான், செயல் படுவான் என்று நினைத்துப் பார்த்து, அதற்கு எம்.ஆர். ராதா இருந்தால் அங்கே எப்படி வசனம் மிளிர வேண்டும் என்று கச்சிதமாக வார்த்தைகளை வடித்திருப்பார். அப்படியும் பல இடங்களில் இது ராதா அவர்களே அந்தந்த இடத்தில் சொந்தமாகப் பேசிய இடைச் செருகல்களாகத்தான் இருக்கும் என்று பார்வையாளர்களுக்குத் தோன்றும்.

ஸ்ரீமான் ஆளவந்தார் என்ற பிள்ளேவாள் கேரக்டரில் நடித் திருப்பார் எம்.ஆர். ராதா. நாய கனுக்கு சரிக்குச் சமமாகப் பெரும் பாலான காட்சிகள் இவரதுதான். காரணம் கதை அப்படி. இயக்குநர் ஏ. பீம்சிங் படக்குழுவினர் வடிவ மைத்த அற்புதமான கதையமைப்பும் காட்சிகளும் கொண்ட திரைக் காவியம் இது. முதல் காட்சி யிலேயே இருக்கும் கிண்டலையும் கேலியையும் கவனித்தால் தெரியும். ஆத்திகனாய் தன்னைச் சமூகத்துக்குக் காண்பித்துக் கொண்டிருக்கும் வேடதாரி ஒருவனின் மன வெளிப் பாடு எப்படியிருக்கிறது என்று பாருங்கள்.

மதுரையில் மீனாட்சியம்மன் கோயில் வாசலில்... ஒரு காட்சி...

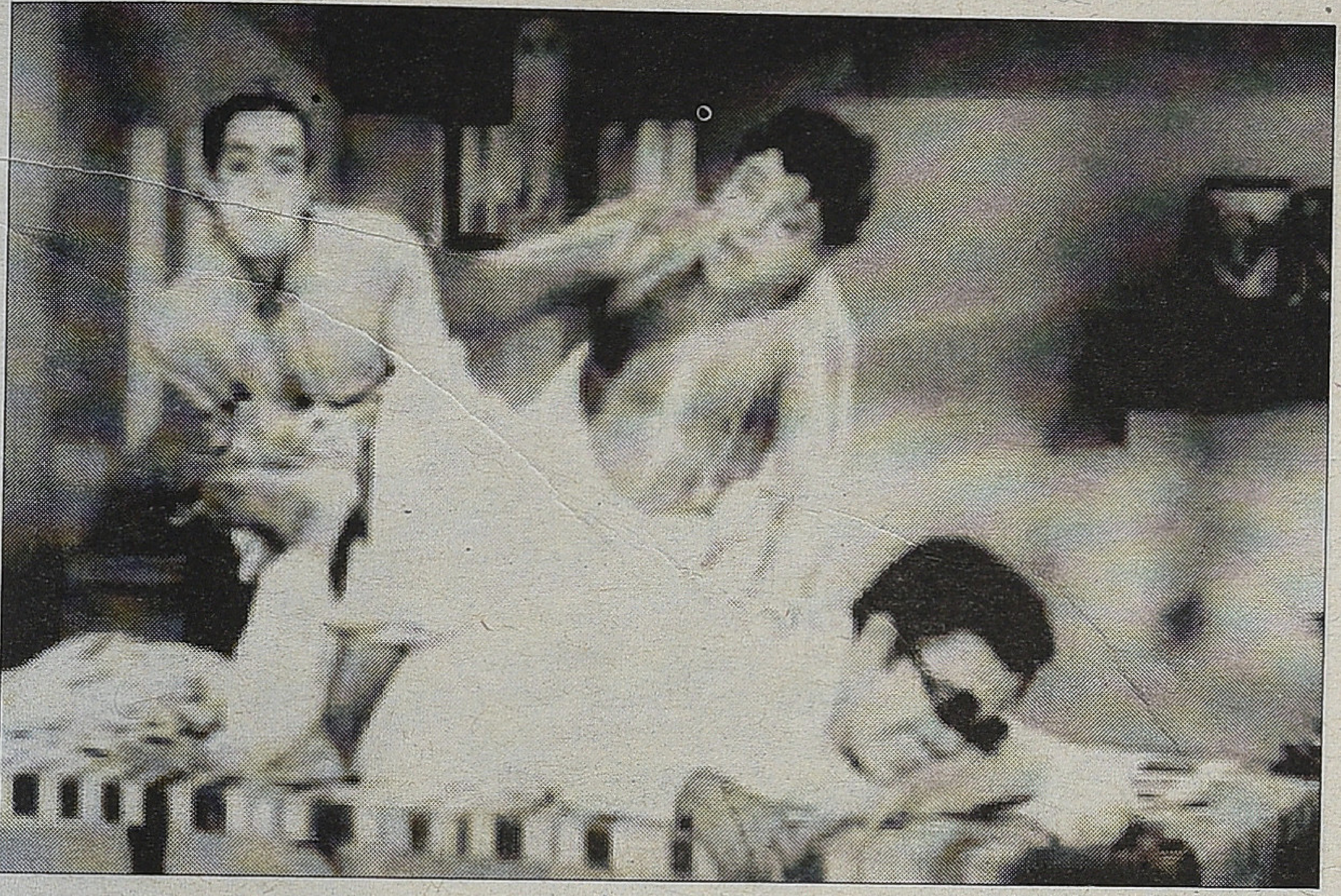
"அம்மா... மதுரை மீனாட்சி... கஞ்சி காமாட்சி... காசி விசாலாட்சி..."

"அய்யா..."

"யார்றா...?"

"ரெண்டு கண்ணில்லாதவன்யா..."

"என்னா பாவம் செய்தியோ... ரெண்டு கண்ணும் இல்ல...



ப்போடா...!!!"

சற்றுத் தள்ளி, "பொறு... பொறு... இதோ வந்திட்டேன்... உங்களுக்கெல்லாம் மிட்டாய்... பிஸ்கட்டு... எல்லாம்..." ஃபாதர் ஜேம்ஸ் (எஸ்.வி. சுப்பையா) குழந்தைகளுக்கு இனிப்பு வழங்குகிறார்.

"இந்தாப்பா...'' எம்.வி. ராஜம்மா கையில் அர்ச்சனைக் கூடையோடு வெளிப்படுகையில் அந்தப் பிச்சைக்காரனுக்குக் காசு போடுகிறார்.

"வா... மரகெதம்... வா..." என்று சொல்லிக்கொண்டே ஃபாதர் ஜேம்ஸைப் பார்த்து விடுகிறார் ஆளவந்தார்.

"அட... ஜேம்ஸூவா..."

"ஆளவந்தாரா?"

"வாய்யா... வாய்யா... அப்பா யப்பா யப்பா... ரொம்ப நாளாச் சுய்யா... நாற்பத்தி அஞ்சு வருஷத்து ஃபிரண்டுல்ல..."

"சௌக்கியமா? ஜேம்ஸ்."

"சவுக்கியமா இருக்கிறேன்... ஏதோ மீனாட்சி தயவால... ஆமா... என்ன அங்க ஜனங்களோட மோதிக்கிட்டிருக்கே...?"

"வெள்ளத்துனால பாதிக்கப்பட்ட ஏழை ஜனங்களுக்கு கொஞ்சம் துணிகள்லாம் வாங்கிக் கொடுத்திட்டிருக்கேன்..."

"சுச்சுச்சுச்சுச்... பொதுத்தொண்டு... உனக்குச் சின்ன வயசிலேயிருந்து இதே கொணம்... அது சரி... உனக்கென்ன பொண்டாட்டியா பிள்ளையா... ஒண்ணும் இல்ல... பத்து லட்ச ரூபா இருக்கு... அத வச்சு ஏதோ செஞ்சுக்கிட்டிருக்கே... நமக்கு அப்டி முடியுமா... பொதுத்தொண்டு செய்றதுக்கு... நமக்குப் பின்னால பாரு... பொண்டாட்டி, ரெண்டு பிள்ள... டிரைவரு... இதுக்கெல்லாம் சோறு போடோணுமே..."

"வாங்கண்ணா..."

"ம்... என்ன கோயிலுக்குப் போய் ஆண்டவனைத் தரிசனம் பண்ணிட்டு வர்றீங்களா?"

"ஆமா, பின்ன என்ன? ஞான பண்டிதன் கோயிலுக்கு வெள்ளிக் கெழமையானா நான் போறேன்... நீ ஞாயித்துக் கெழமையானா மாதா கோயிலுக்குப் போறே... வாரம் பூரா செய்ற பாவத்த, ஒரு நாளாவது சாமிகிட்டப் போயி சரிப்படுத்தணுமில்ல..."

"ஆமா ஆளவந்தார்... வாரத்துல ஒரு நாள் ஆண்டவனுக்கு... அவரால படைக்கப்பட்ட ஏழை எளியவங்களுக்கு உதவி செய்ய பாக்கி ஆறு நாள்..."

"உனக்கு ஆறு நாள் போதாது... அறுபது நாள் வேணும்ய்யா..."

"ஜேம்ஸ் அண்ணாவுக்கு எப்பவும், யாருக்காவது ஏதாவது உதவி செய்துக்கிட்டேயிருக்கணும்... அப்பதான் அவருக்குத் திருப்தி..."

"அப்போ, பொன்னகரத்து நன்கொடை சம்பந்தமா நாளைக்கு வரட்டுமா ஆளவந்தார்?"

"ச்சே... ச்சே... நன்கொடை விஷயமா நம்பகிட்ட வர்ற வேலை வேணா... அது கெட்ட வியாதியப்பா... எவனாவது இளிச்சவாயனப் போய்ப் பாரு..."

"என்னாங்க இது...?"

"நீ சும்மாயிரு மரகெதம்... உனக்கென்ன தெரியும்? ஒரு நாளைக்கு நன்கொடை கொடுத்தா, வருஷம் பூரா வந்து நிப்பான்... அப்புறம் கொடுக்கலேன்னா ஒழிக... ஒழிக... ஒழிகன்னு கத்துவான்..."

"எஜமான், பொன்னகரம் நமக்குச் சொந்தமான எடம்... நம்ம எதுவும் பணம் கொடுக்கலேன்னா, ஜனங்கள்லாம் சேர்ந்து நம்மளத் திட்டுவாங்க...'' வேலைக்காரர் ராமாராவ்.

"போடா... நம்ப எடத்துலதானடா இருக்குறானுங்க அவுனுக..."

"அதான் வாடகை வாங்குறோமில்ல..."

"ஹா ங்... வாடகை... குடிசைக்கு நாலணாத் தர்றான்... பெரிய்ய வாடகை."

"அப்போ ஜேம்சு... நீ போயிட்டு வா... நீ அந்த வேலைக்குத்தான் லாயக்கு... எனக்கு ஒரு வைர வியாபாரி வந்திருக்கிறான்... அவன் விஷயமா இன்னைக்கு முடிக்கோணும்... நா போயிட்டு வர்றேன்... மாணிக்கம்பிள்ள... எடு காரை..."

"வர்றேண்ணா..." ஆளவந்தாரின் மனைவி மரகதமும் விடைபெற்றுக் கொள்கிறார்.

இந்தக் காட்சியைக் கவனித்தீர்களா? ஆளவந்தார் எத்தனை வஞ்சக உள்ளம் படைத்தவர் என்பதை அவர் சம்பந்தப்பட்ட முதல் காட்சியிலேயே அங்கங்கே அழுத்தமாகத் தொட்டு அவரது கீழ்மைக் குணத்தைப் பறைசாற்றுவதுபோல் வசனம் எழுதப் பட்டிருக்கிறது பாருங்கள். பால்ய கால நண்பனானாலும் தற்செயலாய்ச் சந்தித்த அந்த நண்பரை எதிர்கொள்ளும் விதமும், அவரது இருப்பையும் ஃபாதர் என்கிற அந்தஸ்தையும் மதிக்காமல், கேலியாக நையாண்டியோடு பேசும் தன்மையும், இறை

பக்தியின்பாற்பட்டு வெளிப்படுத்தும் போலித்தனத்தையும் கொண்டே இந்தக் கதாபாத்திரம் எவ்வாறு இனி வரும் காட்சிகளில் எடுத்துச் செல்லப்படும் என்பதை நடிகவேளின் அனுபவமான நடிப்பாற்றலினால் ஆரம்பத்திலேயே நமக்கு உணர்த்தி விடுகிறார்.

இந்தக் காரெக்டருக்கு ராதாண்ணன்தான் லாயக்கு என்று முடிவு செய்த பின்னால்தான் வசனங்கள் சரளமாக அவருக் கேற்றாற்போல் இப்படி கற்பனை வளத்தோடு வந்து விழுந்திருக்கும். திரைக்கதையையும் காட்சிகளையும், பொருத்தமான நடிகர்களாலும் அவர்களின் அபரிமிதமான நடிப் பாற்றலினாலும்தானே செதுக்கிச் செதுக்கிச் சித்திரமாக்க முடியும்? என் கூர்மையான வசனங்கள் கணேசனின் அற்புதமான நடிப்பினால்தான் பெருமைபெற்றது என்று கலைஞர் சொல்லவில்லையா? ஒவ்வொரு நடிகருக்கும் ஒவ்வொருவகையான நடிப்பாற்றல் இருந்தது அப்போது. ஆனால், எந்தவகையானாலும் அந்தவகைப்பாட்டில் தன்னைக் கொண்டு கச்சிதமாய்ப் பொருத்திக் கொண்டு களைகட்ட முடியும் என்று நிரூபித்தார்கள் அவர்கள். அந்த மாதிரி இடத்தில், தன்னைத் திருத்தமாக ஸ்தாபித்துக் கொண்டவர் நடிகவேள்.

இன்னும் ஒரு காட்சி. இதுவும் சொல்லப்பட்டால்தான் நிறைவாய் இருக்கும். படிப்பவர்களுக்கு, ச்சே...! நாம இப்டிப் புகுந்து புகுந்து பார்க் காமப் போயிட்டமே என்ற வருத்தம் வரும். வரி வரியாப் படிக்கிற போது தான் அருமை தெரியுது என்று உணர முடியும்.

ஆளவந்தாருக்குச் சொந்தமான இடம் பொன்னகரம். அங்கு நிறைய ஏழை எளியவர்கள் பல ஆண்டுகளாகக் குடியிருந்து வருகிறார்கள். அங்கு ஒரு இலவச வைத்தியசாலையும் இருக்கிறது. அதை நடத்துபவர் இஸ்மாயில் என்ற பெரியவரும் (நாகையா), சுப்புசாஸ்திரி (கொத்தமங்கலம் சுப்பு) என்ற அவரது உடன்பிறவா சகோதரரும். அவர்களால் வளர்க்கப்பட்டவன்தான் ரஹீம். அந்தக் குப்பத்து ஜனங்களுக்குப் பேருதவியாய்ச் சேவை செய்வதைத் தன் கடனாகக் கொண்டு தன்னை அர்ப்பணித்துக் கொண்டவன். அந்த இடத்தை ஆலை கட்டும் நிமித்தம் ஒரு துரைக்கு விற்பதாகப் பேசி, அவரை அழைத்துக்கொண்டு அந்தக் குப்பத்துக்கு வருகிறார் ஆளவந்தார்.

ரத்தக் கண்ணீர்

"அதோ தெரியுது பாருங்கோ மதில் சுவரு... கடேசில... அதுவரைக்கும் மை ப்ளேஸ்... மொத்தம் நாப்பது ஏக்கரா... இவ்வளவு எடம் இந்த நாட்டுல ஒரு பயலுக்கும் கெடை யாது..."

"எல்லாம் கோயில் சொத்து..." வேலைக்காரர் ராமாராவ்.

"டே..."

"ரொம்பப் புண்ணியம் பண்ணி யிருக்கீங்கன்னு..."

"பொன்னகரம்னு பேரு... யப்பா... ரொம்பத் திமிருடா..."

"யார் துரையா?"

"ச்சே... ச்சே... இந்தப் பொன் னகரத்துப் பசங்களுக்குத்தான்... நான் மொதலாளி வர்றேன்... ஒருத்த னாவது கும்பிடலடா..."

"மம்... ஒண்ணுக்கு ரெண்டா வாடகை குடுக்கிறாங்கல்ல... எப்டிப் கும்பிடுவாங்க..."

"கை கொடுக்கிறதும் சரி, துரை இப்போ விலைக்கு வாங்கப் போறாரே இந்த எடத்தை... அதுக்கு ஈடாகாது? கமின்... கமின்..."

"வெல் மிஸ்டர் ஆளவந்தார்... ஐ வில் பே வாட் எவர் யூ டிமான்ட்... பட்... ஹவ்வுட் யூ எவிக்ட் ஆல் த திங்ஸ்....?"

"வாட்... வாட்... தொரை என்னா சொல்றாரு... புரியலியே...?"

"இந்த எடத்தை சர்க்கரை ஆலை கட்டறதுன்னு முடிவு செய்துதான் பல லட்சம் போட்டு விலைக்கு வாங்குறேன்... ஆனா இந்தக் குடிசைகளெல்லாம் எப்படிக் காலி பண்ணிக் கொடுக்கப் போறீங்கன்னு... கேட்குறாரு..."

"என்னா கேள்வி இதப்போய்க் கேட்டுக்கிட்டு... ஏழைங்க பாவம்... என்னா காங்கிரீட் கட்டடமா? ஒரு தீக்குச்சில காலி பண்ணிடுவேன்..."

சொல்லிக்கொண்டே ஒரு குடிசை முன்னால் போய் நிற்கிறார். அங்கே ஒரு ஓரமாக ரஹீம் (நடிகர்திலகம்) ஒருவருக்கு சிகிச்சை செய்து, தலையில் கட்டுப்போட்டுக் கொண்டி ருக்கிறார்.

"யார்ரா வீட்டுக்குள்ள...?"

"அப்பா வெளிய போயிருக் காருங்க..."

"உங்கப்பனக் கேட்கலடா நா... பெரிய மனுஷன் வந்திருக்கேன்... கட்டில இழுத்துப் போடு... கடைல போயி ரெண்டு கலர் வாங்கினு வா..."

"துரை... சிகரெட்டா, சுருட்டா...?"

"நோ... தாங்க்ஸ்..."

"பழக்கமில்ல போலிருக்கு... ஏண்டா நிக்கிறே... கலர் வாங்கிட்டு வாடா..." ரஹீமைப் பார்த்துக் கத்து கிறார்.

"வேலையிருக்குங்க..."

"மிஸ்டர் ஆளவந்தார்... டேஸ் ஆர் சேஞ்ச்டு... நவ் இட் ஈஸ் நாட் ஆன் ஈஸி ஜாப் டு எவிக்ட்..."

"யேஸ்... யேஸ்... என்னா சொல்றாரு...?"

"இந்தக் காலத்துல குடிசைகளக் காலி பண்றது அவ்வளவு சாதாரண விஷயமில்லேன்னு சொல்றாரு..."

"நீங்க ஒரு நல்ல துரை... ஹாங்... கை நீட்டி அட்வான்ஸ் வாங்கிட்டனேன்னு பயப்படுறார் போலிருக்கு... டாக்குமென்ட்ல டைம் போட்டு எழுதித் தர்றேன்... நான் காலி பண்ணித் தர்றேன்... உங் களுக்கென்ன? டாய் பெருமாளு..."

"அய்யா..."

"தொரையக் கார்ல ஏத்து..." சொல்லிவிட்டு ரஹீமின் முன்வந்து நிற்கிறார்.

"ஏண்டா டாய்... வேலையிருக்கா? பெரிய்ய ஆஃபீசர் மவன்... வேலையிருக்காம் வேலை... தலவலித் தைலம் விக்கிற பசங்களெல்லாம் பல லட்சம் பெறக்கூடிய இந்த எடத் துல உங்கள வாடகைக்கு விட்டேம் பார்றா... என்னச் சொல்லணும்... உங்கொப்பன் வீட்டுச் சொத்தா? இல்ல உங்க பாட்டன் வீட்டுச் சொத்தா? இல்ல உன் முப்பாட்டன் வீட்டுச் சொத்தா?"

"பெரியவரே, மரியாதைக் குறைவாகப் பேச வேண்டாம். ஆத்திரம் அறிவுக்குச் சத்ரு. நீங்கள் கேட்ட அதே கேள்வியை நான் திருப்பிக் கேட்கிறேன். இந்த இடம் யாருடையது? உங்களுடையதா? அல்லது உங்கள் அப்பனுடை யதா? அல்லது உங்கள் முப்பாட் டனுடையதா? யாருக்குச் சொந் தம்?"

"டாய்ய்... பெருமாளு... என்னா ஸ்பீடாப் பேசறான் பார்த்தியா?"

"ஒரே கேள்விதான்... நல்லா நாக்கப் பிடுங்கிக்கிற மாதிரிக் கேட்டுப்புட்டான்... ஒருவேளை இந்த எடத்தினுடைய பூர்வீகமே அவனுக்குத் தெரியுமோ?"

"இவன் யார்றா பூர்வீகத்தப் பத்திக் கேக்குறவன்....? இன்னும் கொஞ்ச நாள் போச்சுன்னா பன்னெண்டு வருஷம் ஆயிடுச்சி... இந்த எடமே எனக்குச் சொந்தம்னு சொன்னாலும் சொல்லுவான்..."

"சொல்லப் போறான்..."

"பெரியவரே எதுவும் யாருக்கும் இங்கு சொந்தமில்லை... இந்த மண்ணையெல்லாம் வளைத்துக் கொள்ளும் மன்னாதி மன்னனாக நீர் இருந்தாலும், முடிவில் இந்த மண்ணில்தான் போய் புதைய வேண்டும்..."

"யாரு... நானா மண்ணுல புதை யறேன்... என்னையா மண்ணுல புதைக்கிற... டாய்... என்னடா பேசுற... என்னையா மண்ணுல புதைக்கிற... டாய்... இரு பார்த் துக்கிறேன்... டாய்..." பெரிய அளவில் கத்திக் குடியைக் கெடுத்து கலாட்டா பண்ணி தையாத் தக்கா என்று குதிக்க, தற்செயலாய் ரஹீமின் கை அவர் தலைப்பாகையில் பட்டு அது கீழே விழுந்து விடுகிறது. ரஹீம் செய்வதறியாது அமைதியாகிறான்.

இதற்குள், "என்ன கலாட்டா" என்று இஸ்மாயில் அவர்கள் நாலு பேர் பின் தொடர அங்கு வந்து விடுகிறார்.

"ரஹீம்... என்னப்பா அவர்ட்டப் போயி தகராறு வச்சிக்கிறியேப்பா... அவர் யாருன்னு தெரியுமா? இந்தாங்க... இதல்லாம் மனசுல

வச்சிக்காதீங்க...”

“அப்பா... நா ஒண்ணுமே செய்ல... அவர்தான் என் கையப் பிடிச்சிக்கிட்டு இப்டிக் கலாட்டா பண்ணிக்கிட்டிருக்காரு... இவர் என்ன தெரியுமா சொன்னாரு... இந்தக் குப்பத்தை யாருக்கோ வித்துட்டாராம்... இங்க உள்ளவங் களையெல்லாம் காலி பண்ணப் போறாராம்.”

“ஆமாண்டா... இப்பவும்தாண்டா சொல்றேன்... இது என் சொந்த எடம்டா... நான் விப்பேன்... இடிப் பேன்... கொளுத்துவேன்... அதக் கேட்க நீ யார்றா?”

“ஏ, குப்புசாஸ்திரி, பெரிய மன்ஷன்னு குடிவக்கச் சொன்னே... நீ சொல்லு நியாயம்?”

“பிள்ளேவாள்... இந்தக் குப்பத் துலே எங்களுக்கெல்லாம் இஸ் மாயில் அண்ணன்தான் தெய்வம் மாதிரி...”

“அண்ணனா?”

“ஆமா... எதுவாயிருந்தாலும் அவர்ட்டயே சொல்லுங்க...”

“என்னாய்யா... நீர் அய்யரு... சாயபுவப் போயி அண்ணன்றே... நம்ம ஜாதி என்ன ஆச்சாரம் என்ன?”

“மன்னிக்கணும்... இந்தக் குப்பத்துல நான் என்ன ஜாதி, அவ ரென்ன ஜாதி, இந்த மக்களெல்லாம் என்ன ஜாதி, அப்டீன்னெல்லாம் யோசிக்கிறதுக்கே நேரமில்லாமப் பழகிட்டோம்...”

“நேரமில்லயா... அதவிட வேறென்ன வேலைய்யா உனக்கு?” ஏளனமாய்க் கேட்கிறார்.

“எங்க வேலயெல்லாம் எல்லார் வீட்லயும் அடுப்புப் புகையணும்... பக்கத்துல இருக்கிறவங்க நோய் நொடி இல்லாம இருக்கணும்... அநாவசியமா ஜாதி மதம்னு பேசிக் கிட்டு அலையக் கூடாது... அதுதான் எங்க வேலை...”

“வேலை மட்டுமில்லே... அதுதான் எங்களுக்கு வேதமும்கூட.” சாஸ்திரி சொல்கிறார்.

“அய்யய்ய... என்னாய்யா அய்யரே... வேதத்தையே மாத்துறீரே...?”

“நான் மாத்தல பிள்ளேவாள்... காலம் அதை மாத்திடுது...”

“ஏன்யா... நீ இங்க தலைவனா இருக்கிறதா, தொண்டனா இருக் கிறதா?”

“அய்யா, அவர் இருந்தா என்ன, நான் இருந்தா என்ன... இந்த பாருங்க... எந்தக் காரியத்தையும் யாரு செய்றாங்கங்கிறது முக்கியமில்லே... செய்ற காரியந்தான் முக்கியம்...”

“ரஹீம்மண்ணே... நம்ப நரிமேடு சின்னச்சாமிக்கு ஒடம்புக்கு ரொம்ப முடில...”

“அப்டியா?” வைத்தியப் பெட்டி யொடு கிளம்புகிறான் ரஹீம்.

பார்த்துக்கொண்டே இருந்த ஆளவந்தார் கிண்டலடிக்கிறார்... “டாக்டர்... போறாரு இப்பத்தான்... ஒன் மகன்ட்டச் சொல்லி வை... அவன் நடக்கிறது ஒண்ணும் எனக்குப் புடிக்கல... ஹாங்... பொழைக் கிறதுக்கு வழி பார்க்கச் சொல்லு... அடியாளாயிடுவாம் போலிருக்கு... தொப்பியத் தட்டறான் அவன்... அதோட இந்தக் குப்பத்தையும் காலி பண்றதுக்கு வேண்டிய ஏற்பாடு பண்ணுங்க... நம்மகிட்டத் தகராறு வச்சிக்காதிங்க... அய்யரே... சாயந் திரமா வந்து பாரு... பெருமாளு பின்னாடியே வா... ரெண்டாளக் கூட்டிக்கிட்டு...”

இப்படியே எம்.ஆர். ராதா வரும் காட்சிகள் ஒவ்வொன்றிலும் பஞ்ச் டயலாக்குகளை அள்ளித் தெளித்துக் கொண்டேயிருப்பார். ஒரிஜினல் பஞ்ச் டயலாக்ஸ் என்பவை அவைதான். படம் முழுவதும் அவர் அடிக்கும் கொட்டம் சொல்லி மாளாது. அத்தனை பேரையும் தன் பழுத்த, முதிர்ந்த நடிப்பினால் தூக்கி சாப்பிட்டுவிடுவார். இதைப் படிப்பவர்கள், ஆழ்ந்து ரசித்தவர்கள், அப்படியே ராதாவின் பாஷையிலே நீங்களே சொல்லிப் பாருங்கள். அவர் நடிப்பைக் கண்முன் கொண்டு வந்து நிறுத்திப் பாருங்கள். அப்பொழுதுதான் ‘பாவமன்னிப்பு’ படத்தில் அவரின் ஸ்பெஷாலிட்டி தெரியும். இந்த வசனங்களையும் அவரது நடிப்பையும் வேறு எந்த நடிகரும் நினைத்துக்கூடப் பார்க்க முடியாது என்பதுதான் சத்தியம்.

இதே ராதாதான் ‘இருவர் உள்ளம்’ படத்தில் பத்துக் குழந்தைகளுக்கு அப்பனாய், பயந்த சுபாவம் உடைய வக்கீலாய், ரங்காராவின் பிள்ளையாய், நமக்கே பாவமாய் அற்புதமாய் நடித்தார். படித்தால் மட்டும் போதுமாவில் கல்யாணத் தரகராய் வருவார். ‘பார் மகளே பார்’ படத்தில் நட்டுவனார் நடராஜனாக வருவார். ‘பாத காணிக்கை’ படத்தில் மிலிட்டரி ரிடையர்டாக ‘டக்கு டக்கு’ என்று ஹிட்லர் மீசையோடு வந்து அமர்ந்து அவர் பேசும் அழகே அழகு. ‘பச்சை விளக்கு’ படத்தில் வெட்டி ஆபீசராய் வருவார். ‘பாலும் பழமும்’ படத்தில் தேவாங்கு ராக்கெட் லேகியம் தயாரிப்பார்; கர்லாக்கட்டை சுற்றுவார். சாய்ராமையும் கருணாநிதியையும் ஏமாற்றி அமர்க்களப்படுத்துவார். ‘பாகப்பிரிவினை’ படத்தில் சிங்கப்பூர் சிங்காரமாய் வந்து வெளுத்து வாங்குவார். ‘ரத்தக்கண்ணீர்’ படந்தான் அவரது மாஸ்டர் பீஸ். அதையேபோன்ற, அதே வீச்சும் விறைப்போடுமான வேஷத்தில் ‘நல்ல இடத்து சம்பந்தம்’ படத்தில் சௌகாரின் கணவராக வந்து பிரமாதப்படுத்துவார். எம்.ஜி.ஆர். படங்களிலெல்லாம் வில்லன்தான். ஆனாலும் யாருக்கு அலுத்தது?

நடிகவேளின் நடிப்புத்திறன் எவருடனும் ஒப்பிட முடியாதது; அவருக்கு நிகர் அவரே! ○

சந்தாதாரர்கள் கவனத்திற்கு...

ஒவ்வொரு மாதமும் ஐந்தாம் தேதிக்குள் சந்தாதாரர்களுக்கான இதழ் அஞ்சல் செய்யப்படுகின்றன. பத்தாம் தேதிக்குள் இதழ் கிடைக் காதவர்கள் பின்வரும் எண் அல்லது மின்னஞ்சல் முகவரியில் தொடர்பு கொள்ளவும். செல்பேசி எண்: 99445 83282, மின்னஞ்சல் முகவரி: kaatchippizhai@gmail.com

காட்சிப்பிழை - சந்தா விபரம்

இந்தியா	பிற நாடுகள்
• தனி இதழ்: 20 ரூபாய்	• தனி இதழ்: 100 ரூபாய்
• ஓராண்டு சந்தா: 200 ரூபாய்	• ஓராண்டு சந்தா: 1200 ரூபாய்
• இரண்டாண்டு சந்தா: 380 ரூபாய்	• இரண்டாண்டு சந்தா: 2250 ரூபாய்
• ஐந்தாண்டு சந்தா: 750 ரூபாய்	• ஐந்தாண்டு சந்தா: 5000 ரூபாய்

சந்தா செலுத்த எளிய வழி

▸ சந்தாத் தொகையை **KAATCHIPPIZHAII** என்னும் பெயரில் பணவிடையாகவோ வரைவோலையாகவோ வங்கிக் காசோலையாகவோ அனுப்பலாம். அனுப்ப வேண்டிய முகவரி: Kaatchippizhai, #28(Old No.20), Dr.Ambedkar Road, Kodambakkam, Chennai 600 024. Phone: 9944583282 / 9952972557

(அல்லது) ஐசிஐசிஐ வங்கியின் எந்தக் கிளையிலும் சந்தாத் தொகையை பின்வரும் வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக டெபாசிட் செய்யலாம். **Name:** Kaatchippizhai, **No:** 057705500097, **Type:** Current Account, **Bank:** ICICI Bank, **Branch:** No. 1, Thirumalai Road, T Nagar, Chennai - 600 017 , **IFSC Code:** ICIC0000577 (5th character is zero), **MICR Code:** 600229035

▸ வங்கிக் கணக்கில் நேரடியாக சந்தா செலுத்துபவர்கள் செலுத்தப்பட்ட தொகை, தேதி, இடம் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிட்டு kaatchippizhai@gmail.com மின்னஞ்சல் முகவரிக்கோ அல்லது Kaatchippizhai, #28(Old No.20), Dr.Ambedkar Road, Kodambakkam, Chennai 600 024. என்ற விலாசத்துக்கோ கடிதம் எழுத வேண்டு கிறோம். அல்லது 99445 83282, 99529 72557 ஆகிய எண்களுக்கு எஸ்.எம்.எஸ். அனுப்பவும்.

சந்தா செலுத்தப்பட்ட தேதிக்கு அடுத்து வரும் இதழிலிருந்து அனுப்பி வைக்கப்படும்.

Kaatchippizhai
is now available on
Apple iPhone/iPad/Android and Web

Download and read it on Magzter

From your Apple iPad please go to App store and search for Magzter

From your Android Tablet please go to Google play and search for Magzter

http://www.magzter.com

காட்சிப் பிழை

தமிழ் சினிமா ஆய்விதழ்

மின்னிதழாகக்
காட்சிப்பிழையைப் படிக்க

MAGZTER
DIGITAL MAGAZINE STORE
TAP · READ · ENJOY

http://www.magzter.com/IN/kaatchippizhai/
kaatchippizhai/Entertainment/

↘ யமுனா ராஜேந்திரன்

மணிரத்னம் சினிமா

பம்பாய்

இன்றைய இந்தியாவில் இந்து முஸ்லீம் பிரச்சினையின் கொதிநிலங்கள் என மூன்று இடங்களைக் குறிப்பிடலாம்; பாபரிமஜீத் இடிக்கப்பட்ட இடம், மும்பை எனும் படுகொலை நகரம், குஜராத் கொலை பூமி என்பனவே அந்த அந்த மூன்று பிரதேங்கள். இந்து முஸ்லீம் பிரச்சினையை எடுத்துக்கொண்டு, அதன் பின்னிருக்கும் அரசியல் சரிபிழைகளைப் பேசாமல் இந்தியனாக இரு என்பது தான், பாப்ரி மஜீத் உடைப்பிற்கு மூன்று ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு, 1995ஆம் ஆண்டு வெளியான 'பம்பாய்' படத்தில் மணிரத்னம் தரும் உணர்ச்சிபூர்வமான அரசியல் தீர்வு. 'பம்பாய்' படத்தில் மணிரத்னம் சித்திரித்த புனைகதைக்கு அடிப்படையான வரலாற்றுத் தரவுகள் இப்போது ஏராளமாக வந்து விட்டன. மும்பை மதக் கலவரங்களுக்கு ஆதாரமான பாப்ரி மஜீத் இடிப்பு மற்றும் அந்தப் படுகொலை நாட்களின் பின் இந்துத்துவவாதிகள் அரங்கேற்றிய மும்பை மற்றும் குஜராத் படுகொலைகள் ஆகியவைக் குறித்து, ஆவணப்படங்களும் முழுநீளக் கதைத் திரைப்படங்களும் இப்போது தொகையாக வந்துவிட்டன. மணிரத்னத்தின் 'பம்பாய்' குறித்துப் பேசுவதற்கு முன்னால் இத்தகைய மூன்று படைப்புகள் முன்வைக்கும் தரவுகள் குறித்து நாம் குறித்துக் கொள்வோம்.

ஆனந்த் பட்வரத்தனின் 'இன் த நேம் ஆப் காட்' ஆவணப்படம் 1991ஆம் ஆண்டு வெளியானது. பாப்ரி மஜீத் இந்துத்துவவாதிகளால் இடிக்கப்படுவதற்கு முன்னான காலச்சூலை ஆய்வுசெய்கிறது இந்த ஆவணப்படம். அயோத்தி நோக்கிச் செல்லும் இந்துக்களின் ஊர் வலத்தோடு படம் துவங்குகிறது. "நாங்கள் ராம பிரானின் வானர சேனை'' எனச் சொல்கிறார் ஒரு விஸ்வஹிந்து பரிஷத் ஊழியர். கப்பல் போன்ற கார்களில், பட்டில் நெய்யப்பட்ட காவி ஊடைகளில் வந்து இறங்குகிறார்கள் இந்து மடாதிபதிகள். மதவெறி பிடித்த கூட்டத்தின் கர்ஜிப்பு, அப்பட்டமாக வன்முறையைத் தூண்டும் இரத்த வெறிப் பேச்சு, நெற்றியில் குருதி போல் வடியும் குங்குமத் தீற்றல்; அத்வானியின் டயோட்டா ரதம் இரவு பகலாக நகர்ந்து போகிறது.

இந்துமத அரசியல் அயோத்தியில்

நுழைவதற்கு முன் அயோத்தி ஒரு அழகான பூமி. ஆயிரக்கணக்கிலான கோயில்கள்; வீடுகளே கோவில்களாக ஆகிய இடம். கோவில்களுக்கு மலர் மாலை தொடுப்பவர்கள் அங்குள்ள முஸ்லீம்கள்தான். வீடுகளைப் போலவே மசூதிகளும் ஆலயங்களும் அருகருகே அமைந்த ஊர் அது. இந்நிலையில், மண்டல் கமிஷன் பாரதீய ஜனதாவின் அரசியலுக்கு வேட்டு வைத்தது. மண்டல் கமிஷன் கல்வி, வேலை வாய்ப்பில் தலித் மக்களுக்கு இட ஒதுக்கீடு செய்தது; இதை எதிர்த்து பார்ப்பனர்கள் ஆர்ப் பரித்தனர், தீக்குளித்தனர். பாரதீய ஜனதா, இந்துக்கள் அனைவரையும் ஒருங்கிணைப்பதாக இந்து மதவெறி அரசியலைத் தனது கையிலெடுத்தது. முழு முஸ்லீம் மக்களும் எதிரிகளாக் கப்பட்டார்கள். இந்திரா காங்கிரசும் பல்வேறு மட்டங்களில் பாரதீய ஜனதாவின் இந்து மதவெறி அரசிய லுக்குத் துணைபோனது. இந்திய தேச மெங்கிலும் மதவெறித் தீ ஊழிபோல எழுந்தது. தலித் மற்றும் ஒடுக்கப் பட்ட மக்களின் பிரச்சினைகள், வேலையில்லாத் திண்டாட்டம், இந்தியாவின் பல்வேறு பிரச்சினைகள் பின்னுக்குத் தள்ளப்பட்டன. இந்து முஸ்லீம் பிரச்சினையே முன்னிலைப் படுத்தப்பட்டு பூதாரகரமாக ஆக்கப் பட்டது.

'இன் த நெம் ஆப் காட்' படத் தில் இந்து மத வெறியர்களைக் கடுமையாக விமர்சித்ததற்காகப் பின்னாளில் கொலை செய்யப் பட்ட பாபா லால்தாஸ், *1993* ஜூலையில் புதுதில்லிக்கு வந்திருந்த போது இந்தியாவின் புகழ்பெற்ற பெண்ணிலைவாதியான மது கிஸ்வரோடு ஒரு உரையாடல் நிகழத்தியிருந்தார். அந்த உரையாட லில் லால்தாஸ் இவ்வாறு சொல்லி யிருந்தார்: "காலிஸ்தான் பிரிவினை யாளர்களுக்கும் இந்து மதவெறி ஆர்.எஸ்.எஸ்.காரர்களுக்கும் எதுவும் வித்தியாசம் இல்லை. காலிஸ்தானி களுக்கு முழு பஞ்சாபின் மீதும் கட்டுப்பாடு வேண்டும். ஆர்.எஸ். எஸ்.காரர்களுக்கு முழு இந்து சமூகத்தின் மீதும் சர்வாதிகாரமான கட்டுப்பாடு வேண்டும். அவர்கள் என்னவெல்லாம் சொல்கிறார்களோ அதனையெல்லாம் மக்கள் ஒப்புக் கொள்ள வேண்டும் என அவர்கள் விரும்புகிறார்கள்."

இந்தியாவில் இந்து முஸ்லீம் வன் முறைகளின் நம் காலத்திய துவக்கம், பாப்ரி மஜீத் தகர்ப்பில்தான் தொடங்கியது. இந்துத்துவவாதிகள் நிகழ்த்திய பாப்ரி மஜீத் தகர்ப்பு, அதனைத் தொடர்ந்து மும்பை இந்து முஸ்லீம் பிரச்சினை, தொடர்ந்து இந்துத்துவவாதிகள் குஜராத், மலகான் என நடத்தி முடித்த இஸ்லாமிய மக்களின் மீதான கொலை வெறியாட்டம் என அது தொடர்ந்தது. தேசப் பிரிவினையின் போது நிகழ்ந்த இரு மதத்தவர்களுக்கும் இடையிலான படுகொலைகளுக்குப் பிறகு, அரை நூற்றாண்டுகள் கழித்து, இரண்டாவது முறையிலாக அது பாப்ரி மஜீத்தில் தான் துவக்கம் பெற்றது. வெகுமக்கள் படுகொலைகளைக் குறிப்பிட்ட அரசியல் திட்டத்தின் பகுதியாக, ஒரு அரசியல் அமைப்பு திட்ட மிட்டுச் செய்யுமானால், அதனை பயங்கரவாதம் என நாம் கொள் வோமானால், பாப்ரி மஜீத்தைத் தொடர்ந்து, மும்பை, குஜராத், மலகான் போன்ற இடங்களில் நிகழ்ந்தது இந்துத்துவவாதிகளின் பயங்கரவாதம்தான்.

அனுராக் கேஸ்யாப்பின் படமான

'பிளாக் பிரைடே' (2004), 1993இல் துவங்கி, 1992 1993 என முன்னும் பின்னுமாக நகர்கிறது. வேகமான காட்சி மாற்றங்கள் கொண்ட இந்தத் திரைப்படம் இன்று வரையிலான இந்து முஸ்லீம் பிரச்சினையின் அரசியல் வேர்களையும், அதனது பற்பல பரிமாணங்களையும் பேசுகிறது. அதேவேளை, ஒரு திரில்லர் படத்திற்கான அத்தனை அம்சங்களையும் கொண்டிருக்கிறது. படத்தின் கதை; மும்பையில் 1993ஆம் ஆண்டு மார்ச் 9ஆம் திகதி, பற்பல இடங்களில் குண்டு வெடிக்கிறது. காவல் துறையினர் ஆதாரங்களுக்காகத் தேடித் திரிகிறார்கள். கைவிடப்பட்ட வாகனங்கள் கிடைக்கிறது; கைவிடப்பட்ட வேன் ஒன்றும் வெடிகுண்டுகள் நிரப்பப்பட்ட வெடிக்காத ஸ்கூட்டர் ஒன்றும் கிடைக்கிறது. வாகனங்கள் யார் பெயரில் பதிவு செய்யப்பட்டிருக்கிறது எனும் விவரம் கிடைக்கிறது. டைகர் மேமனின் முகவரி கிடைக்கிறது;

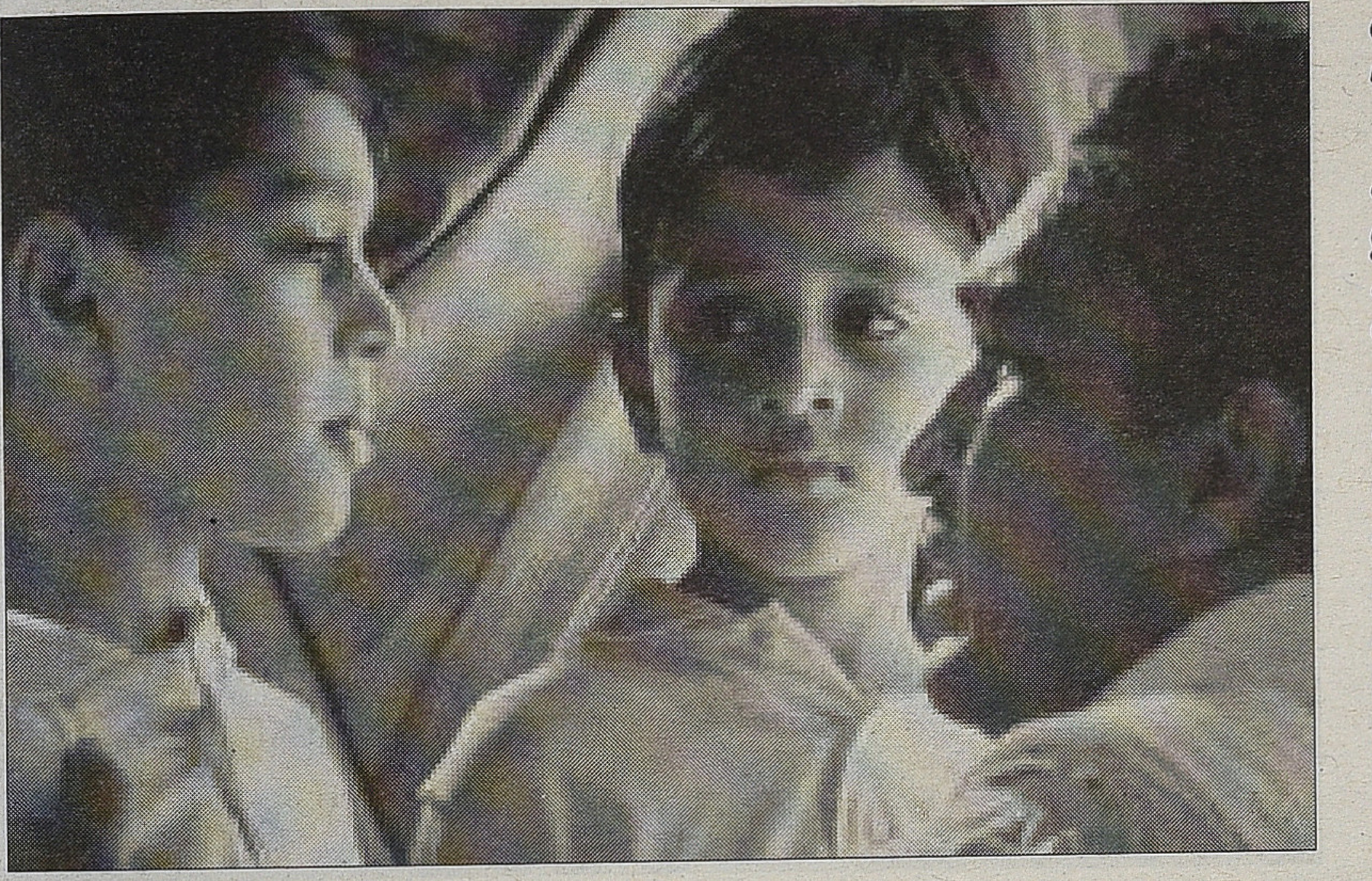
திட்டத்திற்கு ஏற்பாடு செய்த டைகர் மேமன் குண்டுவெடிப்புகள் நிகழ்வதற்கு முன்பாகவே குடும்பத்துடன் துபாய் சென்று விடுகிறான். தாவூத் இப்ராஹிமும் திட்டத்தை வகுத்துக் கொடுத்தவர்களில் முக்கியமானவன் எனும் தகவல் தெரிகிறது. சுங்க இலாக்கா அதிகாரிகள், காவல்துறை அதிகாரிகள் அனைவருமே பாகிஸ்தானிலிருந்து, ஆர்.டி.எக்ஸ். வெடி மருந்தை இந்தியாவுக்குள் கடத்தி வருவதற்காக மேமனிடம் லஞ்சம் பெற்றுக்கொண்டிருக்கிறார்கள்.

டைகர் மேமன், வாக்குக் கொடுத்தபடி குண்டுவெடிப்பில் ஈடுபட்ட சிலரைக் காப்பாற்றாமல் அவர்களைக் கைவிடுகிறான். இந்தக் கும்பலுடன் தொடர்புகொண்டிருந்த விடுதி முதலாளி ஒருவர், தன் கண்ணெதிரில் தனது மனைவியும் மகளும் போலிசினால் துகிலுரியப் படுவதைப் பார்த்து தற்கொலை செய்துகொள்கிறார். மாநிலம் மாநிலமாக அலைந்து திரியும் கான் என்பவர் காவல்துறையின் அப்ரூருவராக ஆகிறார். குண்டுவெடிப்புக்கான திட்டம் தீட்டியவர்கள் டைகர் மேமனும் தாவுத் இப்ராஹிமும் என்பது நிரூபணமாகிறது. துபாயில் அவர்கள் திட்டம் தீட்டினார்கள் என்கிற செய்தியும் நிருபணமாகிறது. குண்டுவெடிப்பாளர்கள் பாகிஸ்தான் சென்று பாகிஸ்தான் உளவுத் துறையினரான ஐ.எஸ்.ஐ. மூலம் பயிற்சி பெற்றது நிரூபணமாகிறது.

படம் ஒரு துப்பறியும் படம் அல்லது போலீஸ் கதை சொல்லும் ஒரு சாகசப்படம் என்றால், கதை இத்துடன் நின்றிருக்க வேண்டும். ஆனால், 'பிளாக் பிரைடே' திரைப் படம், இந்து முஸ்லீம் என இரண்டு தரப்பினரின் அடிப்படைவாதம் பற்றியும் கேள்வியெழுப்புகிறது. அதேவேளையில் இஸ்லாமியத் தீவிரவாதம் வேர்கொண்டெழுந்ததற்கான திட்டவட்டமான காரணமாக, பாப்ரி மஜீத் இடிப்பையும் 1992 டிசம்பர் மற்றும் 1993 ஜனவரி மாதங்களில் இஸ்லாமிய வெகு மக்கள் மீது மும்பையில் நடந்த திட்டவட்டமான தாக்குதல்களையும் திட்டவட்டமாகச் சொல்கிறது.

இந்தக் குண்டுவெடிப்பின் பின்னிருந்த மனிதர்களின் மனநிலைக்குக் காரணம் என்ன? பாப்ரி மஜீத் பிரச்சினைக்குப் பிறகு மும்பையில் இந்துத்துவாதிகளின் தாக்குதல் தீவிரமாகிறது. தமது கண்களின் முன்பேயே தமது சகோதரியரும் தாயார்களும் பாலியல் பலாத்காரத்திற்கு உள்ளானதை பாதிக்கப் பட்டவர்கள் விவரிக்கிறார்கள். தம் கண்ணெதிரிலேயே தமது உறவுகளும் உடமைகளும் எரிக்கப் பட்டதை அவர்கள் நினைவு கூர்கிறார்கள். டைகர் மேமனது உடமைகளும் இந்தக் கலவரத்தில் தீக்கிரையாக்கப்படுகிறது. சொந்த இழப்பும், அரசியல் இஸ்லாமின் ஜிகாதிய போதனைகளும், பாகிஸ்தான் உளவுத்துறையும் சேர்ந்து தர்க்கபூர்வமாக குண்டுவெடிப்பாக இது பரிமாணம் பெறுகிறது. சதித் திட்டத்தில் பங்குகொண்டவர்கள், காவல்துறையின் தேடுதலில் இன்னும் சிக்காதவர்கள் பட்டியல் திரையில் தோன்றப் படம் முடிகிறது.

அயோத்தியா, மும்பையைத் தொடர்ந்து 2002ஆம் ஆண்டு பிப்ரவரி மார்ச் மாதங்களில் குஜராத்தில் இந்துத்துவவாதிகள் முஸ்லீம் மக்கள் மீது இனக்கொலையைக் கட்டவிழ்த்துவிட்டார்கள். இந்தப் படுகொலையின் காரணியாகச் சொல்லப்படுகிற கோத்ரா இரயில் எரிப்புச் சம்பவத்தில் மரணமுற்ற இந்துக்கள்கூட அயோத்திக்குச் சென்று திரும்பிய இந்துத்துவ அமைப்புக்களான பஜ்ரங் தள் மற்றும் ஆர்.எஸ்.எஸ். அமைப்பின் கரசேவகர்களாகவே இருந்தனர். கோத்ரா இரயிலில் வந்த கரசேவகர்கள், கோத்ரா இரயில் நிலையத்திலிருந்து முஸ்லீம்களோடும் முஸ்லீம் பெண்களோடும் கேவலமாக நடந்து கொண்டதற்கான ஆவணங்கள் இருக்கிறது. ஆனால், கோத்ரா இரயிலை முஸ்லீம்கள்தான் எரித்தார்கள் என்பதற்கான எந்த ஆதாரங்களும் இன்று வரையிலும் இல்லை. கோத்ரா சம்பவத்தினை அடுத்து வந்த மூன்று நாட்களில் குஜராத்தின் முஸ்லீம் குடியிருப்புகள் தீக்கிரையாக்கப்பட்டன. நூற்றுக் கணக்



கிலான பெண்கள் வல்லுறவுக்கு உட்படுத்தப்பட்டு எரிக்கப்பட்டார்கள். குழந்தைகளும் பெண்களும் நிர்வாணப்படுத்தப்பட்டு எரியூட்டப்பட்டார்கள். கருவிலிருந்து குழந்தைகள் கருப்பையைக் கிழித்துக் கொல்லப்பட்டன. பாசிசம் மறுபடி நடைமுறைக்கு வந்து, பேரழிவு மறுபடி நிகழ்ந்தது. மனிதகுலம் வெட்கித் தலைகுனிந்தது.

2,500 முஸ்லீம் மக்கள் அந்த மூன்று நாட்களில் இந்துத்துவவாதிகளால் கொல்லப்பட்டார்கள். குஜராத்தின் முழு இந்து சமூகமும் எந்த விதமான குற்றமனமும் அற்று, பொதுஜனக் கொண்டாட்டமாக, திட்டமிடப்பட்டு, தர்க்கபூர்வமாக இந்தக் கொலைகளைச் செய்து முடித்தார்கள். பாரதீய ஜனதா, பஜ்ரங் தள், ஆர்.எஸ்.எஸ்., நரேந்திரமோடியின் அரசு இயந்திரம், நீதித்துறை, காவல்துறை என அனைத்தும் முழுமையாக ஒன்றிணைந்து இந்தப் படுகொலைகளைச் செய்துமுடித்தார்கள்.

குஜராத்திலுள்ள முஸ்லிம் மக்களை முதலில் குஜராத்திலிருந்து விரட்டியடிப்பதும், பிற்பாடு முழு இந்தியாவிலிருந்தும் அவர்களை பாகிஸ்தானுக்கு விரட்டியடிப்பதும், பாகிஸ்தானை அழிப்பதும்தான் இவர்களது அரசியலாகவும் கருத்தியலாகவும் எதிர்காலத் திட்டமாகவும் இருந்தது.

குஜராத் படுகொலைகள் பற்றி இடதுசாரி நாடகக் கலைஞரும் சிறந்த இந்திய குணச்சித்திர நடிகையும் ஆன நந்திதாபோஸ் இயக்கியிருக்கும் திரைப்படம், 'ஃபிராக்' (2008). குஜராத் படுகொலைக்குப் பிறகு ஒரு மாதம் கழித்து நடக்கும் சம்பவங்களே கதைக் களன். படுகொலையின் சூத்திரதாரியான நரேந்திர மோடி, குஜராத்தின் முதல்வர் எனும் அளவில், இந்தத் திரைப்படத்தினைத் நந்திதா தாஸ் தனக்குத் தனியே போட்டுக் காட்ட வேண்டும் எனக் கேட்டார். "திரைப்படம் குஜராத்தின் எல்லா தியேட்டர்களிலும் வெளியாகிறது. விரும்பினால் எவரும் போய்ப் பார்க்கலாம். நரேந்திர மோடிக்குத் தனியே போட்டுக் காட்ட வேண்டிய அவசியமிருப்பதாக எனக்குத் தெரியவில்லை" என வெளிப்படையாக பத்திரிகைககளுக்குச் சொன்னார் நந்திதா தாஸ். ('பம்பாய்' படத்தை சிவசேனா தலைவர் பால் தாக்கரேக்குப் போட்டுக் காட்டிய பிறகே வெளியிட்ட மணிரத்னம் இங்கு தவிர்க்க இயலாமல் ஞாபகம் வருகிறார்.)

'ஃபிராக்' திரைப்படம், தமிழ் சினிமாவின் அதியற்புத நடிகர்களில் ஒருவரான நாசரின் கலங்கிய முகம் மற்றும் வெகுமக்கள் புதைகுழியில் துவங்கி, இஸ்லாமியர்களின் அகதி முகாமில் வெறித்திருக்கும் நாசர் முகத்தின் அருகாமைக் காட்சியுடன் முடிகிறது. நாசர் இந்த இரு காட்சிகளில்தான் தோன்றுகிறார் என்றாலும், இந்த இரு காட்சிகளிலும் நமது மனத்தினைக் கரைத்துவிடுகிற குணச்சித்திரத்தினை அவர் காட்டியிருக்கிறார்.

படுகொலைத் தாக்குதலில் தமது வீட்டைவிட்டு வெளியேறிய ஒரு இளம் இஸ்லாமியக் குடும்பத்தின் கணவனும் மனைவியும், தமது எரிந்து போன வீட்டைப் பார்க்கவென மறுபடியம், தமது கைக்குழந்தையுடன் வீடு திரும்புகிறார்கள். ஒரு இஸ்லாமிய இளைஞர் தனது இந்து மனைவியுடன், சூறையாடப்பட்டு மூடுண்ட தனது வியாபார தளத்தைத் திறக்க முடியாத நிலையில், தனது இந்து பாகஸ்தரின் வீட்டுக்குச் சென்றுவிட்டு வீடு திரும்பிக் கொண்டிருக்கிறார். இஸ்லாமியப் பாடகர் ஒருவர், கலவரத்துக்குப் பிறகு தனது இசைவகுப்புக்கு வருகிற மாணவர்கள் குறைந்துபோக, அவரிடம் அப்போதும் வந்து போகும் இந்துக் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த மாணவர்கள் மற்றும் தன் பெண் குழந்தையின் வரவுக்காக காத்திருக்கிறார். தனது வாசலில் நின்று கதறியழுத ஒரு இஸ்லாமியப் பெண்ணுக்கு அடைக்கலம் தர முடியாத தனது கையறுநிலையைக் குறித்து குற்றவுணர்வுடன், இந்துத்துவ வாதியான கணவனுக்கு எதிராகக் குரலுயர்த்த முடியாதவளான இந்துப் பெண்ணாருத்தியின் வாழ்வு, அடிமைத்தனத்தில் நகர்கிறது. தனது பெற்றோரைப் பறிகொடுத்து வீதி வீதியாய் பிச்சையெடுத் திரியும் ஒரு அனாதை இஸ்லாமியச் சிறுவன் திரைச் சட்டகமெங்கிலும் அலைந்து கொண்டே இருக்கிறான்.

பிண வண்டியின் முன்னுள்ள தாமரைச் சின்னம் அருகாமைக் காட்சியில் வர, மரணித்துத் தொய்ந்த உடல்களைக் கொண்டு வந்து கொட்டுகிறது வாகனமொன்று. அந்த உடல்களைக் கொத்தாக அள்ளி புதைகுழியில் நிரப்பிக் கொண்டிருக்கிறார்கள் இருவர். அதில் பெண்ணொருத்தியின் பிணத்தைப் பார்த்துக் கோபத்துடனும் கதறலுடனும் தன் கையிலுள்ள மண்வெட்டியை அந்தப் பிணத்தினை நோக்கி ஓங்குகிறான் ஒரு வெட்டியான். மற்றவன் அவனைத் தடுக்கிறான். மரணித்த அந்தப் பெண்ணின் உடல் அந்த வெட்டியானின் மனைவியாக இருக்க வேண்டும். குழந்தைகள், ஆண்கள், பெண்கள், முதியவர்,

மழலைகள் எனச் சிதைந்து, மரணித்த உடல்கள், ஆழமான வெகுமக்கள் புதைகுழிக்குள் புழுதியைச் சேர்த்துக் கொண்டு சரியும்போது, அக்காட்சி நம் நெஞ்சை உறையச் செய்கின்றது.

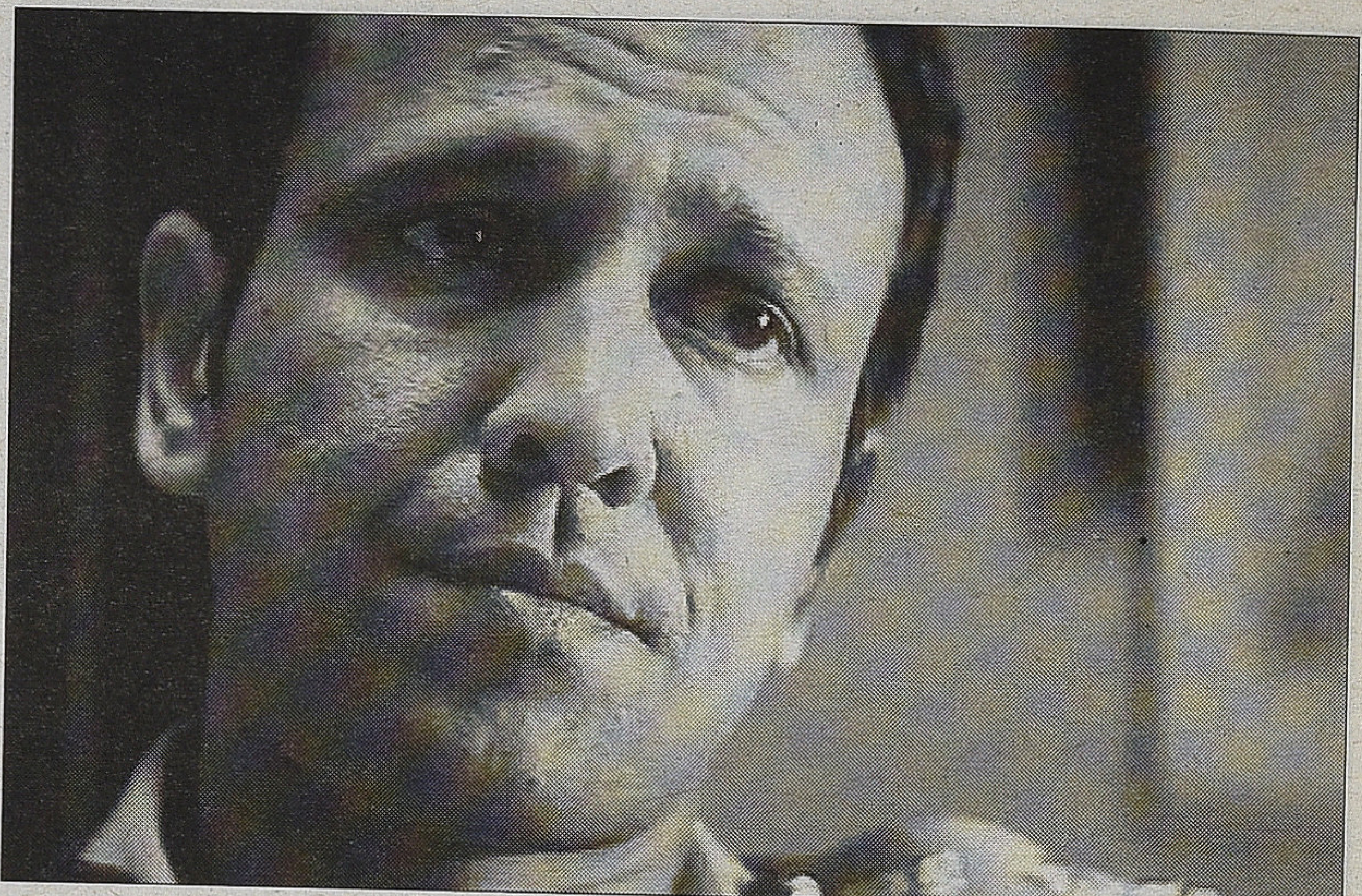
வீடு எரிக்கப்பட்ட இளம்பெண் ஒருந்தி, தனது அண்டை வீட்டாரான தனது சிநேகிதி தனது வீட்டை எரித்ததில் சம்பந்தப்பட்டிருப்பாளோ எனச் சந்தேகப்படுகிறாள். குங்குமப் பொட்டு வைத்துக்கொண்டு அவள் நடமாட வேண்டியிருக்கிறது. இஸ்லாமிய மக்களின் மீதான வெறுப்பு இந்துக்களின் குடும்ப விசேஷங்களில்கூட வெளிப்படுவதை அவள் அனுபவம் கொள்கிறாள். அவளது இந்துச் சிநேகிதியே அவளுக்கு ஆறுதலாக இருக்கிறாள். எரிந்துபோன அவளது வீட்டை மீட்கவும் அவளே உதவிக்கு முன்வருகிறாள். இரவில் வீடு திரும்பும் வழியில் போலீஸினால் எதிர்கொள்ளப்படும் இஸ்லாமியக் கணவனை இந்து என அறிமுகப்படுத்துகிறாள் வியாபாரியின் மனைவி. கணவன் தனது நிஜமான அடையாளத்தை மிகுந்த மனத்துணிவுடன் அறிவிக்கும்போது போலீஸ் அதிகாரி, “நீ பாகிஸ்தானுக்குத் திரும்பிப் போ'' என்கிறான். குஜராத் அவனைக் கைவிட்டுவிட்டது.

இஸ்லாமியப் பெண்ணின் கதறல் இந்துப் பெண்ணின் மனசாட்சியில் திகிலூட்டும் சித்திரமாக நெஞ்சில் நிலைத்திருக்கிறது. பிராயச்சித்தமாக தெருவில் அலைந்து திரியும் இஸ்லாமியச் சிறுவனை வீட்டுக்கு அழைத்து வந்து, இந்துப் பெயரை அவனுக்குச் சூட்டி அவனுக்குச் சோறு படைக்கிறாள் அவள். இஸ்லாமியப் பெண்களைக் கும்பலாகப் பாலியல் வல்லுறவு செய்தவனும் அந்த வீட்டில் வாழ்கிறான். அவன் அவளது கணவனின் சகோதரன். அந்த வீட்டில் மரணத்தை எதிர்நோக்கியிருக்கும் ஒரு முதியவருக்கும் கூட இஸ்லாமியரைப் பிடிக்காது என்பதால், சிறுவனது பெயரை இந்துவாக்குகிறாள் அந்தப் பெண்.

கணவன், சதா மனைவியின் மீது வன்முறை செலுத்துகிறவன்; இஸ்லாமியப் பெண்களைக் கும்பல் பாலியல் வல்லுறவு மேற்கொண்ட தம்பியைக் காப்பாற்றத் திரிகிறவன். அவனது சகோதரனின் குணச் சித்திரத்திற்குச் சான்றாக ஒரு காட்சி வருகிறது. அவன் தொலைக்காட்சி முன்பாக அமர்ந்திருக்கிறான். தனது பெண் குழந்தைகள் இருவரையும் தனது கண்ணெதிரிலேயே பாலியல் வல்லுறவு கொண்டு கொலை செய்ததை உருக்கமாக ஒரு முஸ்லீம் தாய் சொல்லிக் கொண்டிருக்கிறாள். “மானமே இல்லாத உங்களுக்கு எதற்கு மானம்?'' என்கிறான் இவன். இதனைச் செவியுறவும் செய்கிறாள் அவனது அண்ணி. மனசாட்சி உறுத்தப்படும் இந்துப் பெண், கணவனது தளைகளை உதறிவிட்டு, ஒரு விடிகாலையில், அனாதையான இஸ்லாமியச் சிறுவனைத் தேடியபடி, ஆட்டோ ரிக்ஷாவில் நகரத்தின் தெருக்களில சென்று கொண்டிருக்கிறாள்.

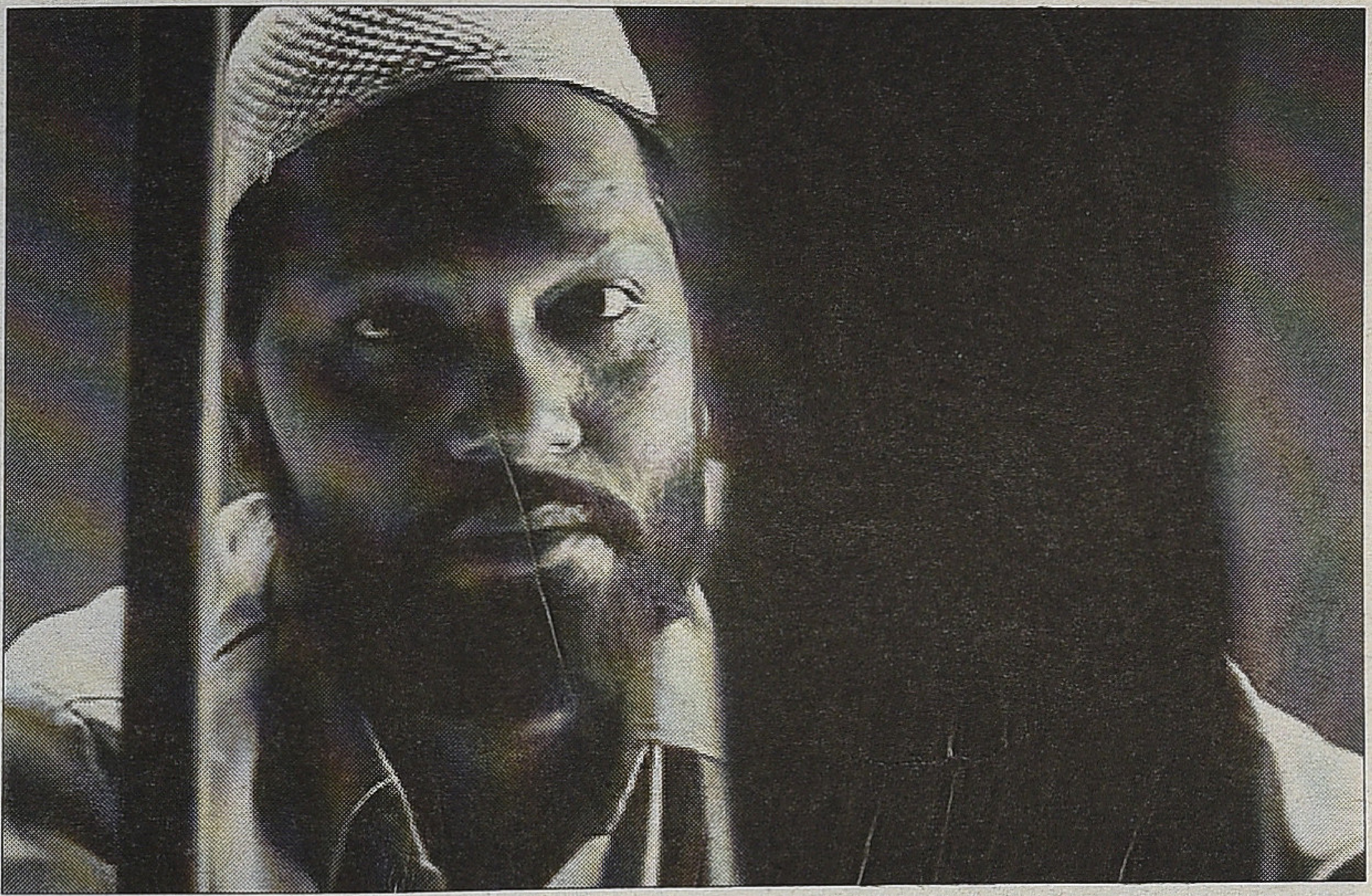
நகரத்தின் அமைப்பே மாறிப்போன சூழலில், தாம் ஒதுக்கப்படுகிறோம் என்பதை எல்லாத் தளங்களிலும் உணர்ந்தாலும், நம்பிக்கையோடு காத்திருக்கும் இஸ்லாமிய இசைக் கலைஞனின் வீட்டுக்கு; அவரைக் கவனித்துக்கொள்ளும் மருத்துவரும் அவனது மனைவியும் அவர்களது பெண்குழந்தையும் வந்து அவர் முன் அமர்கிறார்கள். பாடல் துவங்குகிறது.

திரைப்படம், ஆயிரக்கணக்கான இஸ்லாமிய வெகுமக்கள் படுகொலை செய்யப்பட்ட சம்பவங்கள் குறித்தது. கர்ப்பிணியின் வயிற்றைக் கிழித்து குழந்தைகளை உருவியெடுத்து வெட்டிக் கொலை செய்தார்கள்; உயிருடன் மனிதர்களைப் புதைகுழியில் இட்டு மூடினார்கள்; மனிதர்கள் உள்ளிருக்க, அவர்கள் கதறக் கதற வீடுகளுடன் எரித்தார்கள்; நூற்றுக் கணக்கான பெண்களைப் பாலியல் வல்லுறவுக்கு ஆட்படுத்தினார்கள். மனித மனத்தின் இருள் மட்டுமே செயல்பட்ட நாட்கள் அவை. ஆனால், திரைப்படத்தில் வன்முறையோ இரத்தம் சிந்தும் காட்சிகளோ இல்லை.



Black Friday

படத்தின் நெடுகிலும், எல்லா இடங்களிலும், பாத்திரங்கள் உரையாடிக் கொண்டிருக்க, பின்னணியில் தொலைக்காட்சியில் பிம்பங்கள் ஓடிக் கொண்டேயிருக்கின்றன. பாதிப்புற்ற இஸ்லாமிய மக்கள் தொடர்ந்து தமது துயரக் கதைகளைச் சொல்லிக் கொண்டேயிருக்கிறார்கள். குஜராத்தின் காற்றில் மரணவாடை மிதந்துகொண்டேயிருக்கிறது என்பதற்கான சாட்சியமே அந்தப் பிம்பங்கள். இன்னொரு சாட்சியம், படத்தின் சட்டகமெங்கிலும் தனது பெற்றோரைத் தேடி அலைந்து கொண்டிருக்கும் இஸ்லாமிய அனாதைச் சிறுவன். அந்தச் சிறுவன் அலைந்து அலைந்து இஸ்லாமிய அகதிகள் தங்கியிருக்கும் முகாமுக்கு வருகிறான். இருபுறமும் வெறித்த மனிதர்களில் தனது பெற்றோரின் முகங்களைத் தேடித் தளிர் நடை நடக்கிறான். முதல் காட்சியில், விழிகள் வெறித்த நிலையில், பிணங்களைப் புதைத்தபடியிருந்த வெட்டியானான



நாசர் இப்போது அங்கே வெறித்தபடி அமர்ந்திருக்கிறார். திரைப்படம் முடிகிறது. பெற்றோரைத் தேடி யலையும் சிறுவனின் முகம் நமக்குக் கூடவே வந்து கொண்டிருக்கிறது.

பி.ஜே.பி., விஸ்வ ஹிந்து பரிசத், பஜ்ரங்தள் போன்றவற்றால் திட்டமிட்டு நடத்தப்பட்ட பாப்ரி மஜீத் உடைப்பையடுத்து, அதே அரசியல் மற்றும் மதவெறி அடிப் படையில், சிவசேனா தலைவர் பால் தாக்ரேவின் ‘சாம்னா’ பத்திரிகை யால் விசிறிவிடப்பட்ட கொலை வெறி *1992* மும்பை டிசம்பர் படு கொலைகளாக ஆனது. இதில் கொல்லப்பட்டவர்களில் *575* பேர் முஸ்லீம்கள், *275* பேர் மட்டுமே இந்துக்கள். இதற்கு வஞ்சம் தீர்க்க வென தாவூத் இப்ராகிமினால் நெறிப்படுத்தப்பட்ட *1993* மார்ச் *12* மும்பை குண்டுவெடிப்புகளில் கொல்லப்பட்ட *257* பேரில் பெரும் பான்மையானவர்கள் இந்துக்கள். கோயமுத்தூரில் நடந்த *1997* ஆம் ஆண்டு முதல் கலவரத்தில் *18* முஸ்லீம்கள் கொல்லப்பட்டார்கள். *1998* ஆம் ஆண்டு நடைபெற்ற கோயமுத்தூர் குண்டுவெடிப்பில் *16* இந்துக்கள் கொல்லப்பட்டார்கள். குஜராத்தில் கொல்லப்பட்ட *2000* பேர்களில் *1800* பேர் முஸ்லீம்கள். (Religious Identity of the Perpetrators and Victims of Communal Violence in Post - Independence India By K. Jaishankar and Debarati Haldar: Erecs Quarterly Review: Volume 1, Issue 2, 2004). இந்தத் தரவுகளில் இருந்து ஒருவர் இன்றுவரை கொழுந்துவிட்டு எரிந்து கொண்டிருக்கும் இந்து முஸ்லீம் பிரச்சினை குறித்த ஒரு மதிப்பீட்டுக்கு வரமுடியும்.

இந்தியப் பிரிவினை நாட்களின் பின், அரைநூற்றாண்டு கழிந்த பின்னால், ஆட்சியதிகாரம் பெறு வதற்கான அரசியல் பிரச்சினையாக, ஒரு கருத்தியலாக இதனைக் கையிலெடுத்தவர்கள் பி.ஜே.பி., ஆர்.எஸ்.எஸ்., விஸ்வ ஹிந்து பரிசத், பஜரங்தள், சிவசேனா மற்றும் தமிழகத்தில் இந்து முன்னணி போன்ற அமைப்புகள்தான். இந்த அரசியல் மதவெறி அமைப்புகள், இந்துத்துவத்தினால் ஈர்க்கப் பட்ட காவல்துறையின் ஒரு பகுதியினர் அனுசரணையுடன் நடத்தி முடித்த அழிவுகரமான படுகொலை நிகழ்வுகள்தான் முதல் கட்டத்தில் அயோத்தியா, மும்பை, கோயமுத்தூர், குஜராத் ஆகிய நான்கு இடங்களிலும் முஸ்லீம்கள் கொல்லப்பட்ட நிகழ்வுகள். இந்த நான்கு இடங்களிலும் முதலில் கொல்லப்பட்டவர்களும் அறுதியில் அதிகமாகக் கொல்லப்பட்டவர்களும் இஸ்லாமிய மக்கள்தான். கொல்லப் பட்டவர்களில் என்பது சதவிகிதமான வர்கள் முஸ்லீம் மக்கள். இஸ்லாமிய மக்கள் தாம் கையறுநிலையில் விட்டுவைக்கப்பட்டிருக்கிறோம் என்னும் உணர்வுக்கு வந்து சேர்வதற்கு இதைவிடவும் என்ன சான்று வேண்டும்? இதன் விளைவே, தாவூத் இப்ராகிமினாலும் பாகிஸ்தானிய அரசின் அனுசரணையினால் இயங்கும் இஸ்லாமிய பயங்கரவாத அமைப்புகளாலும் மும்பை குண்டுவெடிப்பாகப் பரிமாணம் பெற்றது. இந்த வஞ்சம் தீர்க்கும் நடவடிக்கையில் பெரும்பாலும் மரணமுற்றவர்கள் இந்துக்கள்தான். மும்பை மற்றும் கோயமுத்தூர் குண்டுவெடிப்புகள் புலப்படுத்தும் உண்மை இது. குஜராத்தைப் பொறுத்து எந்தவிதமான தாக்கு வலுவும் அற்ற நிலையில் மௌனமாக மரணமுற்றார்கள் அங்கு வாழும் இஸ்லாமிய வெகுமக்கள்.

மணிரத்னத்தின் அரசியல் படங் களில் பெரும் விவாதங்களைத் தூண்டிய படங்கள் ‘ரோஜா’, ‘பம்பாய்’, ‘இருவர்’ ஆகிய மூன்றும்தான். இந்தியாவெங்கிலும் ‘ரோஜா’ மற்றும் ‘பம்பாய்’ மிகப்பெரும் விவாதங்களைத் தூண்டின. ‘இருவர்’ தமிழகத்தில் திராவிட இயக்க அரசியல் சார்ந்தவர்கள் மத்தியில் பெரும் விவாதங்களைத் தூண்டியது. ‘பம்பாய்’ பற்றிய விவாதங்களில் மும்பை படுகொலைகள் காட்சிப் படுத்தப்பட்ட விதம் குறித்து, தரவுகளின் அடிப்படையில் படம் சமநிலையைக் கொண்டிருக்கவில்லை என்பது சுட்டிக்காட்டப்பட்டது. தணிக்கை செய்யப்பட்ட காட்சிகள், பால்தாக்ரே மற்றும் மகாராஷ்ட்டிர அரசின் தலையீடுகள் ஆகியவை படத்தின் சமநிலையின்மைக்கான காரணம் என்பதான தோற்றத்தை மணிரத்னம் ஏற்படுத்தியிருந்தார். இது குறித்து ‘பிரன்ட் லைன்’, ‘எகனாமிக் அன்ட் பொலிடிகல் வீக்லி’ ஆகிய சஞ்சிகைகளில் கட்டுரைகள் வெளியாகியுள்ளன. ‘பிரன்ட் லைன்’ சஞ்சிகையில் மணிரத்னம் தனது நிலைபாட்டை முன்னிறுத்தி ஒரு நேர்காணலும் வழங்கியிருந்தார். மணிரத்னம் தனது நேர்காணலில் சொல்லியவை குறித்த தொகுப்பு பின்வருமாறு அமைகிறது:

படத்தில் போலீஸ் துப்பாக்கிச் சூடு சம்பந்தமான சில காட்சிகள் வெட்டப்பட்டன. அப்பாவியான பெண், போலீஸ் துப்பாக்கிச் சூட்டுக்குப் பலியாவதை நீக்கச் சொன்னார்கள்.

எந்தத் தனிமனிதருக்கும் தணிக்கை செய்யும் உரிமை இல்லை; ஆனால் பால்தாக்கரே, அவர் பற்றிய முழுப் பாத்திரமும் விலக்கப்பட வேண்டும்

என்றார்; நாங்கள் விலக்கவில்லை. பிறகு, வேறொரு பாத்திரத்தை வைத்து அக்காட்சிகள் மறுபடி எடுக்கப்பட வேண்டும் என்றார்; நாங்கள் செய்யவில்லை. படத்தின் பெயரை மும்பாய் என மாற்றச் சொன்னார்; நாங்கள் செய்யவில்லை. கலவரக் கொலைகளுக்கு தான் வருத்தப்படவில்லை என்றார். வருத்தப்படாத மனிதரின் காட்சியை, உண்மையில் நிகழாததை ஏன் வைக்க வேண்டும்? அதை நீக்கினேன்.

துரதிஷ்டவசமாக நாம் அரை வேக்காட்டுத் தணிக்கை அதிகாரிகளைக் கொண்டிருக்கிறோம். இக்காட்சி இப்படி எடுக்கப்பட்டிருக்க வேண்டும். இப்படி எடுக்கலாம் என்று பரிந்துரை வேறு செய்கிறார்கள். தணிக்கைக் குழு காலாவதியாகிப்போன ஒன்று. பிரிட்டிஷ் எதிர்ப்பு அறிக்கைகளைத் தடுப்பதற்காக பிரிட்டிஷ் கால கட்டத்தில் தோன்றியது இந்திய தணிக்கை முறை. பிரிட்டிஷ்காரன் போய்விட்டான். நாம் இன்னும் அவன் தணிக்கை முறையை வைத்திருக்கிறோம். சென்சார் அதிகாரிகள் சொல்கிறார்கள்: "சரி, நாங்கள் புரிந்து கொள்கிறோம். சாதாரண மனிதனுக்குப் புரியுமா?" கால்நடைகளைப் போல மனிதர்களைப் பாவிக்கிறோம். அவர்கள் தங்களளவில் சிந்தனையில்லாதவர்கள் என நினைக்கிறோம். அவர்கள் ஓட்டுப் போடுகிறார்கள் இல்லையா? எந்த அரசு ஆள வேண்டும் என்பதை அவர்கள் தீர்மானிக்கிறார்கள் இல்லையா? ஏன் எந்தப் படங்களைப் பார்க்க வேண்டும் என்பதை அவர்களால் தீர்மானிக்க முடியாது?

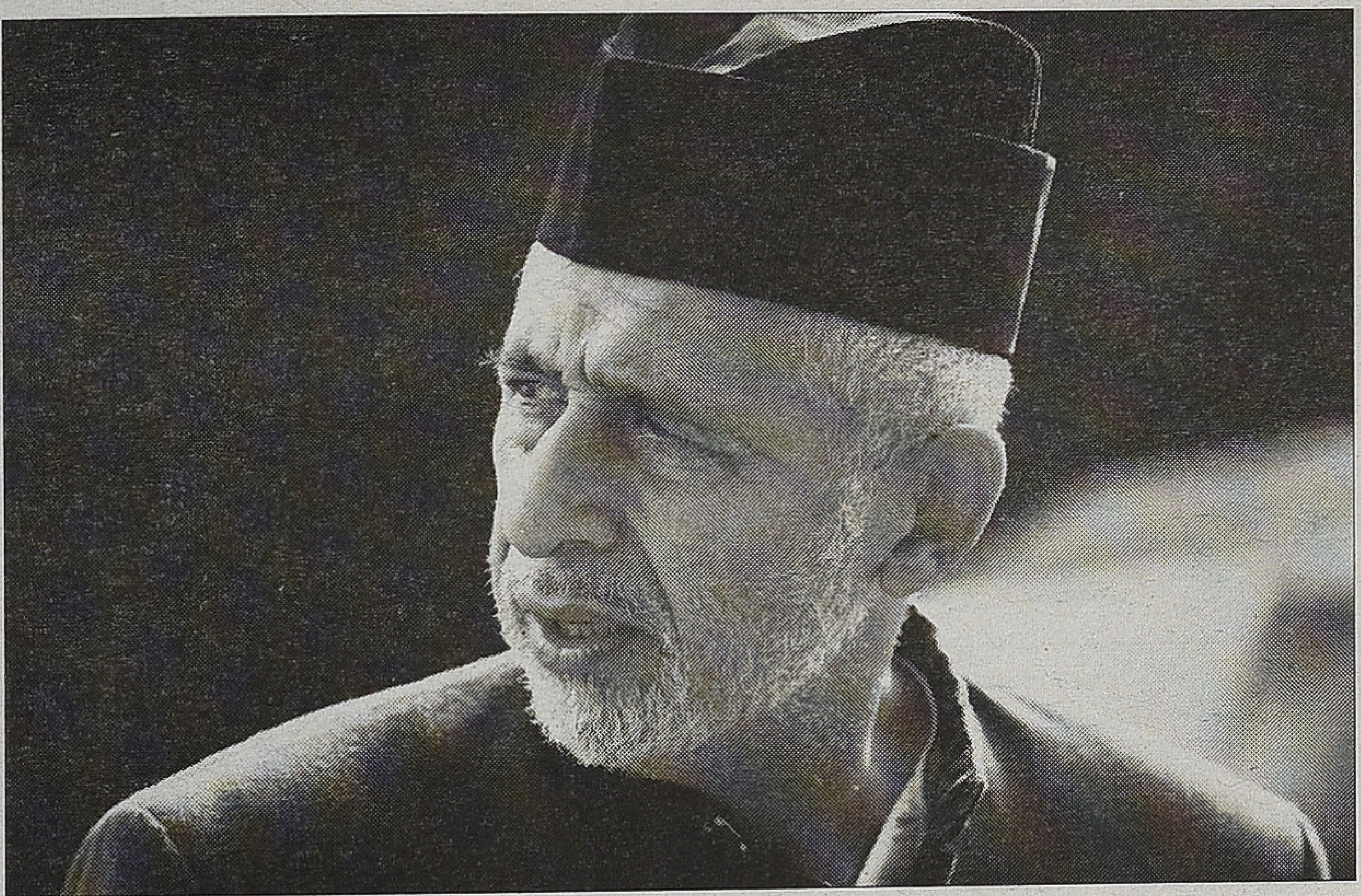
படம் தொடங்கும் முன்பு ஆவணங்கள் இருந்தன. பம்பாய்க்குச் சென்றோம். நிறையப் பத்திரிகையாளர்கள், சமூக சேவகர்கள், கலவரத்தில் சம்பந்தப்பட்ட மக்கள், போலீஸ் போன்றவர்களைச் சந்தித்தோம். பம்பாய் கலவரம் பற்றி விவரணப் படமெடுத்த இயக்குனர்களைச் சந்தித்தோம். எங்களுக்கு தெளிவு ஏற்பட்டவுடன் நேரடியாகச் செயலில் இறங்கினோம். சின்ன பட்ஜெட் படமாக எடுக்கவே முதலில் விரும்பினேன். சாதாரண மனிதனுக்கும் போய்ச் சேர்கிற எளிய மொழியில் சொல்ல விரும்பினேன்.

Firag

பாடல்கள் ஏதுமில்லாமல் தீவிரமாக இருந்த ஒரு படத்தைச் சுற்றி கதையை பின்னத் தொடங்கினேன். பாத்திரங்களின் மனதுக்குள் போனோம்; அவர்களின் வழி வெளியே வந்தோம். மக்களிடம் செய்தி போகவில்லையென்றால், பெட்டியில் படம் தூங்கினால், ஒரு சில அறிவுஜீவிகளை மட்டும் சந்தோஷப்படுத்தினால் அதன் பயன் என்ன? படம் கலவரமாகத்தான் தொடங்குகிறது. அதில் கலவரத்தை குழந்தைகள் பார்வையில் சொல்ல முயல்கிறது. பிற்பாடு அதில் ஒரு தாய் தகப்பனையும் கொண்டு வந்தோம். அதன்பின் பின்னேபோய் அவர்களுக்கு பெற்றோர்களையும் ஒரு காதல் கதையையும் கொண்டு வந்தோம். இந்த இரண்டு பேரோடு மக்கள் ஈடுபட வேண்டும் என நாங்கள் நினைத்தோம். அவர்களோடு இவர்களும் பயணம் செய்து பாத்திரங்கள் அடைந்த அதே உணர்ச்சியை இவர்களும் அடைய வேண்டும் என நினைத்தோம்.

அனைத்து இந்தியாவும், ஒரு சில மதவாதக் கூச்சல்கள் தவிர, அமைதியாய் இருக்க வேண்டும் ஒன்றாயிருக்க வேண்டும் என்றுதான் நினைக்கிறார்கள். உடைந்து போவதை இங்கிருக்கும் மக்கள் விரும்பவில்லை. இது மதப் பிரச்சினை மட்டுமல்ல, அரசியல் பிரச்சினை. மதவாதிகளைத்தான் இப்படம் தாக்குகிறது; இந்தப் படம் அவர்களுக்கு எதிரானது. ஆகவே, அவர்களைப் பற்றி நான் கவலைப் படத் தேவையில்லை. பல்வேறு வகையான விமர்சனங்கள் வருகிறது. நான் மிகக் கச்சிதமான படத்தைக் கொடுத்துவிட்டேன் என்று ஒரு போதும் நினைத்ததேயில்லை. இப்படம் வெகுஜன சினிமா வடிவத்துக்குள் இருப்பதைப் பலர் விமர்சித்திருக்கின்றனர். இந்தப் படம் இன்னும் தீவிரமான சித்தரிப்புக்கு உள்ளாகியிருக்க வேண்டாமா என்கிறார்கள். ஏன் பாட்டுகளும் நடனங்களும் என்கிறார்கள். அவ்வாறு இப்படம் செய்திருக்க முடியும். அப்படிச் சொல்லியிருப்பது இன்னும் சுலபமாகவும் இருந்திருக்கும். ஒரு தீவிரமான பிரச்சினையை தன் தீவிரத் தன்மை குறையாமல் அதே சமயம் விறுவிறுப்பாகவும் சுவையாகவும் கொடுப்பது மிகக் கடினமானது. அது பாதிப் பிரச்சினைதான், மீதிப் பிரச்சினைகள் நிறைய. அவைகளை நீங்கள் பார்க்க வேண்டும். ஆனால், சிலவேளை நோக்கத்தையே சந்தேகப் படுகிறார்கள். அது என்னைக் காயப் படுத்துகிறது. அயோத்தி கோயிலுக்கு நன்கொடை கேட்க வரும் காட்சியில் வசனம் வெட்டப்பட்டுவிட்டது. வசனம் இதுதான்: 'நாங்கள் மசூதியை இடித்துத் தள்ளிவிட்டு அங்கே கோயில் கட்டப்போகிறோம்'. அவர்கள் சக்தி சமாஜிலிருந்து வந்து நன்கொடை கேட்கிறார்கள். இந்த வசனத்திற்காகத்தான் இக்காட்சியே வைக்கப்பட்டிருந்தது.

சென்சார் போர்ட் சொன்னது: "இப்படிச் சொன்னால் இது அவர்களைக் குத்தும், ஆகவே



வெட்டுங்கள்.” நான் சொன்னேன்: “இது அவர்களைக் குத்துமானால் குத்தட்டும்.” நான் குத்த வேண்டுமென்றுதான் விரும்பினேன். எத்தனை நாளைக்கு நாம் உண்மைகளை ஒளித்து வைக்கப்போகிறோம்? போலீஸ் அதிகாரியிடம் பேசப்படும் ஒரு வசனம் வெட்டப்பட்டது. “கலவரத்தில் கொல்லப்பட்ட மக்கள் *75* சதவீதமானோர் முஸ்லிம்கள். முஸ்லிம்களுக்கு எதிராக போலீஸ் பகைமை கொண்டிருக்கின்றதா?” இது வசனம். சென்சார் போர்டு சொன்னது: “*75* சதவீதம் இருக்கட்டும். முஸ்லீம் என்ற வார்த்தை வேண்டாம். பதிலாகச் சிறுபான்மையினர் என இருக்கட்டும்.” எத்தனை நாளைக்கு அதிகார வர்க்கத்தின் வார்த்தைகளில் தங்கியிருக்கப் போகிறோம்? இது நடந்த உண்மை. பத்திரிகைகளில் எழுதப்பட்டுள்ளது. போலீசும் சொல்லியிருக்கின்றது. எல்லோரும் சொல்கிறார்கள். இது உண்மையின் அடிப்படையிலானது. சென்சார் ஒரு வரியை வெட்டச் சொன்னால், ஒரு காட்சியை வெட்டச் சொன்னால், படத்தின் முழுமை கருதி, இசைவு கருதி நான் ஒரு காட்சி ஒரு வசனத்தை மட்டும் வெட்டி விட்டு நிற்க முடியாது. படத்தின் இசைவைக் காப்பாற்ற நான் நேரமையாகச் செயற்பட வேண்டும். ஆகவே, வெட்டப்பட்ட காட்சியை சமனப்படுத்த நான் அதோடு சம்பந்தப்பட்ட ஒரு காட்சியையோ வசனத்தையோ நானே வெட்ட வேண்டும். இது சித்திரவதை. இந்தச் சித்திரவதைக்கெல்லாம் காரணம் பயப்படும் ஆட்களை நாம் கொண்டிருப்பதுதான். அரசு என்ன சொல்லும் என்று பயப்படுகிறார்கள். அரசுக்கு வெளியிலிருக்கிற தனி மனிதர்கள் என்ன சொல்வார்கள் என்று பயப்படுகிறார்கள்.

சென்சார் போர்டு சேர்மன் பயப்படுகிறார் என்றால் நீங்கள் என்ன செய்வீர்கள்? நான் பயப்படவில்லை. நான் ஏன் பால்தாக்கரேவைப் பார்த்தேன் எனக் கேட்கிறார்கள்? ஒன்று: நான் பயப்படவில்லை. நான் நேர்மையானவன். இரண்டு: ஒரு வாழ்கிற குணச்சித்திரத்தை பாத்திரமாக்கியிருக்கிறேன். ஆகவே, எனக்கு மனச்சாட்சிக் கடமையிருக்கிறது. அவர் படத்தைப் பார்த்த பின்னால் ஒரே ஒரு வெட்டுத்தான் நடந்தது. வருந்துவதாக இருந்த காட்சி வெட்டப்பட்டது. நான் அதில் சரியாக நடந்து கொள்ளவில்லையென்று நினைத்தேன். என் கற்பனையின்படி அக்காட்சியை அமைத்தேன். இப்போது வருந்தவில்லை என்று சொல்லிவிட்டதால் அதை விலக்கி விட்டேன். இதற்காக மட்டும் என்னை எவரேனும் அவதூறு செய்வார்களேயானால் அது அர்த்தமற்ற ஒன்று.

‘கரம் ஹவா’ பட இயக்குனர் எம்.எஸ். சத்தியூவை நான் சந்தித்தேன். அவர் சொன்னார்: “படம் வெளியாவதற்கு முன்னால் படத்தை பால்தாக்கரேவுக்கு போட்டுக் காண்பியுங்கள்.” படம் வெளியான பின்னால் திரைப்படக் கொட்டகையில் படம் ஓடுவதற்கு பிரச்சினைகள் இருக்குமென்றால் முன்னேற்பாடாக அதை நான் தவிர்க்க நினைத்தேன். படம் வெளியாவதற்காக காத்திருப்பதை விடவும் அதற்கு முன்பாகவே இப்பிரச்சினையைத் தீர்க்க நினைத்தேன். நாங்கள் தவறாக எதையும் காட்டவில்லை என்பதை அவரை ஒப்புக்கொள்ளச் செய்தோம். நான் இதனால் வருத்தம் தெரிவிக்க எதுவுமில்லை என்றே நினைக்கிறேன். என்னிடம் பால்தாக்கரே, இது நல்ல படம் என்றார். யாரேனும் ஒருவர் இதை நல்லபடம் என்று சொன்னால் அதை நான் அப்படியே விட்டுவிடுவேன். இதுதான் நடந்தது. அந்தப் படத்தை அவர் வெட்டித் தள்ளிவிடவில்லை. மற்றொரு தணிக்கையும் அல்ல இது. படம் தன் சொந்தக் காலில் வெளிவர வேண்டும் என நினைத்தேன். அதற்காகவே நான் விரும்பினேன்.

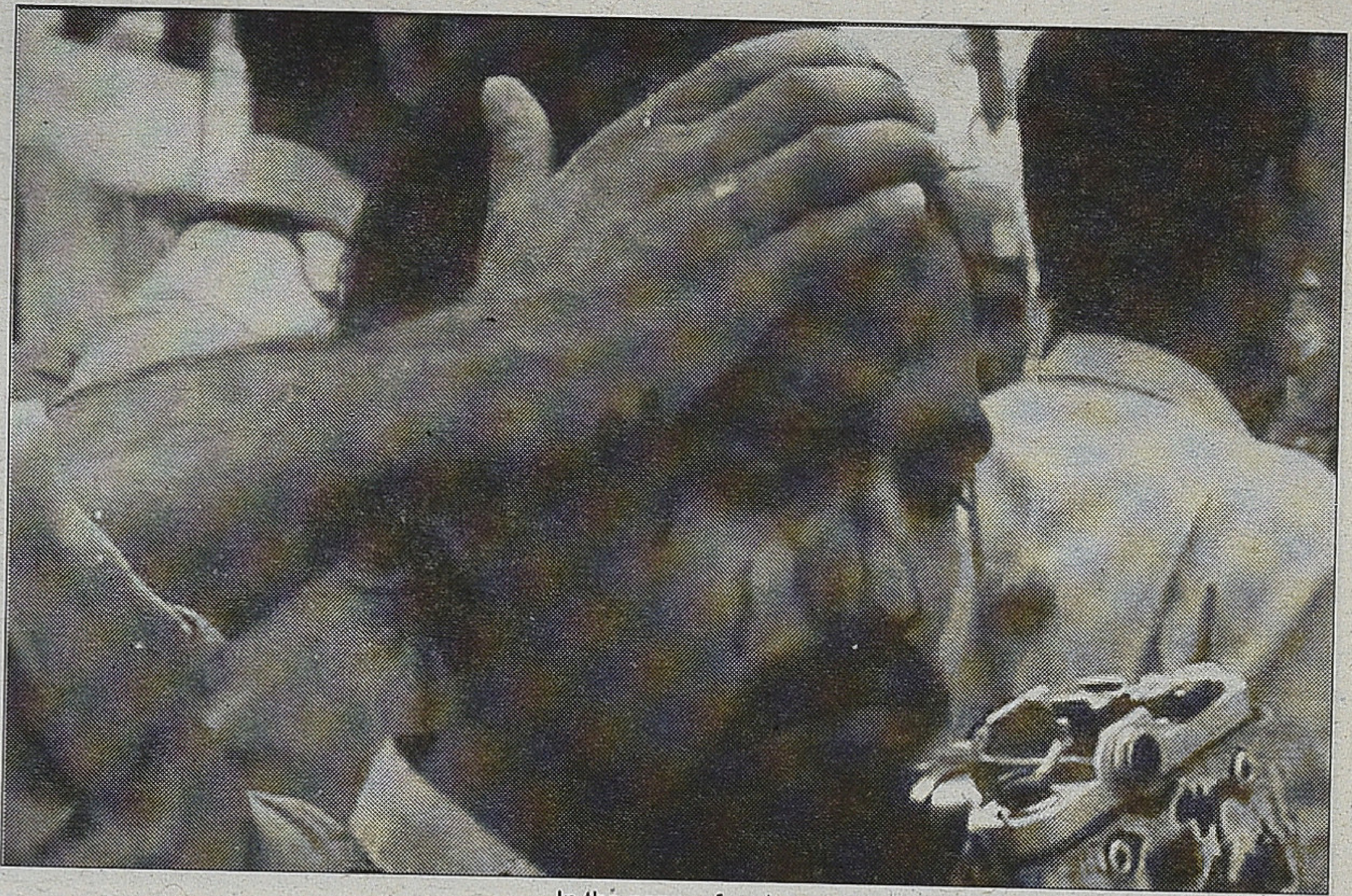
படத்தின் உள்ளடக்கத்தைப் பற்றி அல்லாமல் அது ஏற்படுத்தும் விளைவுகளை வைத்து ஒரு படத்தை மதிப்பிடுவது நல்ல் விஷயமில்லை என்று நினைக்கிறேன். நான் சொல்ல நினைத்த விசயத்தை சரியாகப் புரியவைக்கவில்லையானால் நான் சரியாகச் சொல்லவில்லையென்று அர்த்தம். படத்தைப் பார்த்தால் நான் சரியாகச் சொல்லியிருக்கிறேன் என்று உணர்வீர்கள். இதே உணர்வைத்தான் நான் பார்வையாளரிடமிருந்து பெறுகிறேன். அரசியல் ஆதாயங்களுக்காகப் பேசுகிறவர்களைப் பற்றி நான் அதிகம் கவலைப்படுவதில்லை.

(Censor Board is Obsolete: Sandhya Rao Inteview with Maniratnam : Front Line, June 1995)

இந்த விரிவான நேர்முகமன்றி, பரத்வாஜ் ரங்கனுடான தனது உரையாடலில் குறிப்பிடும்போது, மொத்தமாக ஒன்றரை நிமிடக் காட்சிகளே தணிக்கையின் போதும் பால் தாக்கரேவின் ஆட்பேத்தின் பேரிலும் வெட்டப்பட்தாக மணிரத்ணம் குறிப்பிடுகிறார்.

மணிரத்னத்தின் தரவுகளின்படி தணிக்கையில் வெட்டுப்பட்ட காட்சிகள் பின்வருமாறு:

1. காவல்துறை துப்பாக்கிச் சூட்டில் கொல்லப்படும், மாடியில் துணி காயப்போடும் பெண்.
2. "நாங்கள் மசூதியை இடித்துவிட்டு கோயில் கட்டப் போகிறோம்" எனும் வசனம்.
3. படுகொலைகளுக்காக பால் தாக்கரே பாத்திரமேற்கும் இந்துத்துவவாதி வருத்தப்படுவது போன்ற காட்சி
4. காவல்துறைப் படுகொலைகளில் கொல்லப்பட்டவர்கள் பெரும் பாலுமானவர்கள் இஸ்லாமியர் கள் என்று வரும் வசனம்.


In the name of god

பிரித்தானியாவில் 'பம்பாய்' படம் வெளியான 1995 ஆண்டுப் பிரதியிலும் சரி, படத்தின் மீள்பார்வையை மேற்கொண்டிருக்கும் இத்தருணத்தில் கிடைக்கும் டிவிடியிலும் சரி, "காவல்துறைப் படுகொலைகளில் கொல்லப்பட்டவர்கள் பெரும் பாலுமானவர்கள் இஸ்லாமியர்கள்" என்று வரும் வசனம் நீக்கப்பட்டு அவ்விடத்தில், "சிறுபான்மையினர்" எனும் வசனம் வருகிறது. மாடியில் கொல்லப்படும் பெண், 1995 தியேட்டர் பிரதியிலும் இல்லை, இன்றைய டிவிடியிலும் இல்லை. படுகொலைகளின் பின் பால்தாக்கரேவும் முஸ்லீம் தலைவரும் வருத்தப்படும் காட்சி தியேட்டர் பிரதியிலும் இருந்தது, டிவிடியிலும் இருக்கிறது. "நாங்கள் மசூதியை இடித்துவிட்டு" எனும் இடத்தில் "அயோத்தியில் ராமர் கோயில் கட்டப்போகிறோம்" எனும் வசனமும் காட்சியும் டிவிடியில் இருக்கிறது. தியேட்டர் பிரதியில் இருந்த, "இந்துக்கள் வளையல் போட்டு சேலை கட்டிக் கொள்ளுங்கள்" என அவர்களை ஆத்திரமூட்டும் காட்சி டிவிடியில் இல்லை. படத்தின் ஆதாரக் காட்சியாக பாப்ரி மஜீத் உடைக்கப் படும் காட்சி படமாக்கப்படவோ அல்லது ஆவணப்படத்திலிருந்து ஸ்வீகரிக்கப்படவோ இல்லை. பாப்ரி மஜீத் போன்ற மினியேச்சர் உருவாக்கப்பட்டு உடைவு உள்ளிருந்து காண்பிக்கப்பட்டது. உடைப்பு சம்பந்தான பத்திரிகைச் செய்திகள் உடைப்புக்குப் பிரதியாக முன்வைக்கப்பட்டிருக்கிறது. இதுவே தியேட்டர் பிரதியிலும் டிவிடியிலும் இருக்கிறது. உடைப்பு காட்சிகளாக வைக்கப்பட்டது என மணி ரத்னம் எங்குமே சொல்லவில்லை. நீக்கப்பட்டதாகச் சொல்லப்படும் காட்சிகளில் உள்ள வசனங்கள் இந்துத்துவவாதிகளையும் காவல்துறையினரையும் எரிச்சல் மூட்டியதில் எந்தச் சந்தேகமும் இல்லை. பெண் கொல்லப்படும் காட்சி காவல்துறைக்கும், இந்துத்துவவாதி வருந்துவதாகச் சொல்லும் காட்சி பால்தாக்கரேவுக்கும் சம்மத மில்லாமல் போனதையும் எவரும் புரிந்துகொள்ள முடியும்.

படத்தின் சமநிலைக் குலைவு குறித்துக் கவலைப்பட்டு, தணிக்கைக் குழுவில் மாறுதல் வேண்டிக் காட்டமாகக் கருத்துத் தெரிவிக்கும் மணிரத்னம், நிகழ்வுகளின் மற்றும் உண்மைகளின் அடிப்படையில் ஏன் படத்தினை மறுசீராய்வுக் குழுவுக்கும் சட்ட நடவடிக்கைகளுக்கும் எடுத்துச் சென்றிருக்க முடியாது? ஆனந்த் பட்வர்த்தன், ஆனந்த் ஸ்வரூப் சர்மா, லீனா மணிமேகலை போன்று படைப்பாளிகள் செய்ததுபோல் தனது படைப்பு சுதந்திரத்திற்காக அவர் ஏன் குரல் கொடுக்கவில்லை? இவர்கள் தமது படைப்புக்களைப் போராடி வெட்டுக்கள் இல்லாமல் அல்லவா கொண்டு வந்தார்கள்?

வெட்டப்பட்ட ஒன்றரை நிமிடக் காட்சிகளை விலக்கிவிட்டாலும்கூட மணிரத்னம் பம்பாயில் நடந்த படுகொலைச் சம்பவங்களைச் சமநிலையுடன் சொல்லியிருக்கிறார் என்று சொல்ல முடியாது. 'பம்பாய்' படம் குறித்த பிரதானமான பிரச்சினை இன்றளவிலும் இதுதான். மும்பை படுகொலைக்கு இட்டுச் சென்ற முரண்பாட்டில் இந்துக்களின் பார்வைகள், முஸ்லீம்களின் பார்வைகள் படத்தில் எவ்வாறு பிரதி நிதித்துவம் பெறுகின்றன?

இந்து கதாநாயகனின் தகப்பன், முஸ்லீம் கதாநாயகியின் தகப்பனிடம் அயோத்தி கோயில் கட்ட விலைக்குச் செங்கல் கேட்கிறார். சக்தி சமாஜினர் அயோத்தியில் கோயில் கட்ட உண்டியல் குலுக்குகிறார்கள். காவிக் கொடியுடன் ரதயாத்திரை வருகிறது. ஆனால், காட்சிரூபம் எனும் அளவில் இந்துத்துவவாதிகள் படுகொலைகளில் ஈடுபட்ட அல்லது முயற்சித்த 'ஒரேயொரு குறிப்பான' காட்சியைக் கூட நீங்கள் 'பம்பாய்' படத்தில் காணமுடியாது. தேசபக்தப் பாடலின் பின்னணியில் நிகழும் கும்பல் வன்முறையின் பகுதியாகவே, அகண்டபுலக் காட்சியின் பகுதியாகவே காவித்தலைக்கட்டு கொண்டவர்களின் வன்முறை காண்பிக்கப் படுகிறது. எல்லாவற்றுக்கும் மேலாக, 1992 டிசம்பர் மற்றும் 1993 ஜனவரி மாதங்களில் பம்பாயில் முதலில் வன்முறையைத் தூண்டியவர்களோ, படுகொலைகளில் ஈடுபட்டவர்களோ முஸ்லீம்கள் இல்லை. இரண்டாம் கட்ட நடவடிக்கையான 1993 மார்ச் குண்டுவெடிப்புகளே அவர்களால் முன்னெடுக்கப்பட்டது. முதல்கட்டப் படுகொலைகள் பற்றி மட்டுமே 'பம்பாய்' படம் பேசுகிறது. அவ்வகையில் 'பம்பாய்' படச் சித்தரிப்பு

முற்றிலும் சமநிலையறறதாக இருக்கிறது. வன்முறைகளில் இந்துக்களின் பாத்திரம் வெறும் வசன அமைப்புக்களாகவும், முஸ்லீம் வன்முறைககுப் பதிலடி தரும் அகண்டபுலத்தில் நிகழும் எதிர்வினை நிகழ்ச்சிகளாகவுமே படத்தில் இருக்கிறது.

படுகொலைகளில் முஸ்லீம் பிரதிநிதித்துவம் எவ்வாறு சொல்லப்படுகிறது? பாப்ரி மஜீத் இடிப்புக் காட்சியை அடுத்து சரேலென நீண்ட வாள்களுடன் காட்சிக்குள் நுழையும் முஸ்லீம்கள் படுகொலைகளிலும் சூறையாடல்களிலும் ஈடுபடத் துவங்குகிறார்கள். இது முற்றிலும் பிழையான காட்சி. சிவசேனாவினர் பாப்ரி மஜீத் இடிப்பைக் கொண்டாடுகிறார்கள். சிவசேனா அரசும் காவல்துறையும் அவர்களுக்கு ஆதரவாக இருக்கிறது. மத்திய அரசுக்கு எதிராகவே முஸ்லீம்கள் தமது எதிர்ப்பைத் தெரிவிக்கிறார்கள். சிவனோவும் காவல்துறையும் முஸ்லீம்களை வேட்டையாடத் துவங்குகிறார்கள். இதன் விளைவாகவே முஸ்லீம்கள் *576* பேரும், இந்துக்கள் *275* பேரும் கொல்லப்படுகிறார்கள்.

1993 ஜனவரி 5ஆம் திகதி எனத் திகதியிட்டு டோங்க்ரா பகுதியில் இரு இந்து கூலித் தொழிலாளர்கள் கொல்லப்படுவது காட்சியாகிறது. ஸ்வஸ்திக் சின்னமிட்ட ஒரு வீடு, அதில் ஒரு ஊனமுற்ற சிறுமியின் குடும்பம் இருக்கிறது. அந்த வீடு எரிக்கப்படுவது காட்சியாகிறது. வாள்களுடன் வரும் முஸ்லீம்கள் கதாநாயகனின் இந்துத் தகப்பனையும் அவரது பேரனையும் கொல்ல வருகிறார்கள். இவையெல்லாம் தனித்தனியான காட்சிகள். இந்தக் காட்சிகளையடுத்து இரு தரப்புக் கும்பல்களும் படுகொலைகளில் ஈடுபடும் காட்சிகள் இடம்பெறுகிறது. ஆக, இரு தருணத்திலுமே வன்முறையைத் தூண்டும், படுகொலைகளைத் துவக்கி வைப்பவர்களாகத் தனித் தனிக் காட்சிகளில் இஸ்லாமியர்களும் சித்திரிப்புப் பெறுகிறார்கள். இந்துத்துவம் வசனங்களிலும் இஸ்லாம் படுகொலைக் காட்சிகளிலும் சித்திரிப்புப் பெறுகிறது. எந்த விதத்திலும் காட்ரூப மொழியில் விற்பன்னரான மணிரத்னம் இத்தகைய சித்தரிப்புக்களை சமநிலை என்று சொல்லிவிட முடியாது.

படத்திற்குள்ளும் படத்திற்கு வெளியிலும், 'நான் இந்துவும் இல்லை, முஸ்லீமும் இலலை, இந்தியன்' என்று உரத்துப் பிரசாரம் செய்கிறார் மணிரத்னம். கும்பல் படுகொலைக் காட்சிகளின் பின்னணியில் அனைத்திலும் திரும்பத் திரும்ப ஒலிக்கும் தேசபக்திப் பாடலின் செய்தியும் இதுதான். படுகொலைகளின் இடையில் மதச்சார்பின்மை பேசுவதும் தேசிய ஒற்றுமை பேசுவதும் மேன்மையானது மற்றது மனிதாபிமானம் சார்ந்தது, உணர்ச்சிகரமானது. இரட்டைக் குழந்தைகள், குடும்பங்களால் விரட்டப்படும் காதலர்கள், உறவுகள் ஒன்று கலத்தல், அதியற்புதமான காட்சிப் படிமங்கள், மனதை உருக்கும் இசைத் துணுக்குகள் இவையெல்லாம் உண்மையில் அற்புதமான விஷயங்கள். துரதிருஷ்டவசமாக இது அரசியலாலும் நம்பிக்கைகளாலும் கருத்தியல் சட்டகங்களாலும் தீர்மானிக்கத் தக்கதாகவும் இருக்கிறது.

நரேந்திர மோடியும் பால் தாக்கரேவும் தாவூத் இப்ராகிமும் தத்தமது பேரப் பிள்ளைகளைக் கொஞ்சி முத்தமிடாமலா இருந்திருப்பார்கள்? தமது உறவுகளின் மரணத்தின்போது கண் கலங்காமலா இருந்திருப்பார்கள்? பறவைகளும் சூரியோதயமும் அந்தி வானத்தின் அழகும் இவர்களுக்கு மறுக்கப்பட்டுத்தான் போய் விட்டதா? இவர்களைப் பிசாசுகளாக மாற்றியது என்ன? படுகொலைகளை நியாயப்படுத்தச் செய்தது என்ன? பால் தாக்கரே 'பம்பாய்' படத்தைத் தனக்குக் காண்பிக்கச் சொல்வது போல, 'ஃபிராக்' படத்தை நரேந்திர மோடியும் தனக்குக் காண்பிக்கச் சொல்கிறார். மணிரத்னம் காண்பிக்கிறார், நந்திதாஸ் மறுக்கிறார். இது எவ்வாறு நேர்கிறது? ராம்கோபால் வர்மாவின் 'த அட்டாக் ஆப் 26/11' படத்தினையும் 'ரோஜா' படத்தினையும் ரத யாத்திரை புகழ் லால் கிருஷ்ண அத்வானி தேடிச்சென்று சிறப்புத் திரையிடல்களில் பார்க்கிறார். இது எப்படி நேர்கிறது?

மணிரத்னத்தின் மதச்சார்பின்மை, சாதி மற்றும் இனம் கடந்த அரசியல் எத்தகையது என்பது விமர்கர்களைப் பொறுத்து முழுமையாக அறியவந்துவிட்டது. இனப் பிரச்சினை, இந்து முஸ்லீம் பிரச்சினை, 'இந்திரா' படத்தின் கதாசிரியராக சாதியப் பிரச்சினை, திராவிட இயக்க அரசியல், இளைஞர்களின் அரசியல், கார்ப்பரேட் பொருளாதாரம் போன்றன குறித்து அவர் தொகையான அரசியல் படங்களைக் கொடுத்துவிட்டார். இன்னும் அவர் அரசியல் நடுநிலையாளராக, பிரச்சினைகளில் சமநிலையைக் கடைபிடிப்பவராகக் கோரிக் கொள்ள முடியாது.

'பம்பாய்' படத்தில் முஸ்லீம் பெண்ணின் உடல் எவ்வாறாக மதச்சார்பற்ற இந்து ஆண் உடலின் கீழ் கீழடங்கிப்போகிறது; மகன், மகள், மனைவி, எதிரி அனைவரிடமும் கதாநாயகனின் தகப்பன் குரலுயர்த்து கிறவராக மட்டுமே இருக்க, முஸ்லீம்

தகப்பன் குடும்ப உறுப்பினர்கள் உட்பட அனைவர் மீதும் வன்முறை செலுத்துகிறவராக, அரிவாள் எடுத்து வெட்டுபவராகப் படைக்கப்பட்டிருக்கிறார்; சிவசேனாத் தலைவர் பால் தாக்கரே வெட்டியெறிய வேண்டும் எனக் கோரிய, மணிரத்னம் தனது நேர்காணல்கள் எதிலும் வெளிப்படுத்தாத, நான்கு நிமிடம் 30 விநாடிகள் காட்சி வெட்டப்பட்டது; இவைகள் குறித்து சான்றுகளுடன் ஆய்வுகள் தற்போது வெளியாகிவிட்டன. (The Illusions of Secularism: Mani Ratnam's Bombay and The Consolidation of Hindu Hegemony: Angie Mallhi: University of Victoria : 2005). அஞ்சி மல்லி சொல்கிறபடி, பம்பாய் படுகொலைகளை நியாயப்படுத்தியும் இந்துக்களை உசுப்பிவிட்டும், பால் தாக்கரேவாக நடிக்கும் டினு ஆனந்த் ஆற்றும் நான்கு நிமிடம் 30 விநாடிகள் உரை படத்திலிருந்து நீக்கப்பட்டிருக்கிறது. மணிரத்னம் இதனை தனது 'பம்பாய்' குறித்த விவாதங்களில் ஆவணப்படுத்துவதில்லை. மாறாக, 2012ஆம் ஆண்டு வெளியான பரத்வாஜ் ரங்கன் செய்த நேர்காணல் நூலில் மொத்தமாக வெட்டப்பட்ட காட்சிகள் ஒன்றரை நிமிடம் மட்டுமே என்கிறார்.

'பம்பாய்' படத்தினை மதச்சார்பற்ற தன்மையை வெளிப்படுத்தும் படம் என மணிரத்னம் கோரிக்கொள்ள முடியாது. 'பம்பாய்' படத்தின் விநியோகஸ்தரான அமிதாப் பச்சனின் ஏற்பாட்டின்படி மணிரத்னம் பால் தாக்கரேவைச் சந்தித்து 'பம்பாய்' படத்தைத் திரையிட்டுக் காட்டியதன் பின்னர், பால் தாக்கரே தொடர்பான இரு காட்சிகளை அவர் வெட்டுகிறார். படுகொலைக்கு வருந்தும் காட்சியொன்று, படுகொலைக்கு உசிப்புவிடும் காட்சி ஒன்று. இதன்பின், "பம்பாய் அற்புதமான படம்" எனச் சொல்கிறார் பால் தாக்கரே. படத்தை வெளியிட மகாராஷ்ட்டிர அரசுக்கும் தணிக்கைக் குழுவுக்கும் பரிந்துரை செய்கிறார். பால் தாக்கரேவுடன் 'பம்பாய்' படத்தை காவல் துறை அதிகாரிகளும் குற்றப் புலனாய்வுத்துறை அதிகாரிகளும் பார்த்து சில வெட்டுகள் கோருகிறார்கள். "முஸ்லீம்கள் ஏன் அதிகம்

சுட்டுக் கொல்லப்பட்டார்கள்" எனக் கேட்கும் காட்சியும், அப்பாவிப் பெண் காவல் துறையினரால் கொல்லப்படும் காட்சியும் வெட்டப்படுகிறது. 1992 டிசம்பர் படுகொலைகளைத் திட்டமிட்டு நிகழ்த்தியவர்கள், முஸ்லீம்களை வேட்டையாடிக் கொன்றவர்கள் இவர்கள்தான். முழுப் படத்திலும் இந்துத்துவவாதிகளே இதன் காரணகர்த்தாக்கள் என்பது சித்தரிக்கப்படவேயில்லை. ஒரேயொரு பெண், போலீஸ் துப்பாக்கிச் சூட்டில் கொல்லப்படுவதைக் காண்பித்தது தவிர, கலவரங்களைக் கட்டுக்குள் கொண்டு வருபவர்களாக, மதச்சார்பற்றவரான கதாநாயகனின் இரட்டைக் குழந்தைகளைக் காப்பவர்களாகவே காவல் துறையினர் படத்தில் சித்தரிக்கப்படுகிறார்கள்.

கொல்லப்பட்டவர்களில் 80 சதவீதமானவர்கள் முஸ்லீம்கள்; அவர்கள் அனைவருமே காவல்துறை துப்பாக்கிச் சூட்டில் இடுப்புக்கு மேலாகவே சுட்டுக் கொல்லப்பட்டவர்கள் என்கிறது அம்னஷ்டி இன்டர்நேசனல் அறிக்கை. இவ்வளவு சம்பவப் பிழைகளையும் பிறழ்வுகளையும், கொலைகள் நிகழ்த்தியவர்களிடமே மிகப் பெரும் சமரசங்களையும் செய்த ஒரு படத்தினை எவ்வாறு ஒருவர் மதச்சார்பின்மைக்குக் காரணமான படம் எனக் கோரிக்கொள்ள முடியும்? மட்டுமன்று, இவ்வளவு சமநிலைக் குலைவு கொண்ட படத்தினை எடுத்துவிட்டு ஒருவர் எவ்வாறு, "படம் தொடங்கு முன்பு ஆவணங்கள் இருந்தன. பம்பாய்க்குச் சென்றோம். நிறையப் பத்திரிகையாளர்கள் சமூக சேவகர்கள், போலீஸ், கலவரத்தில் சம்பந்தப்பட்ட மக்கள் போன்றவர்களைச் சந்தித்தோம். பம்பாய் கலவரம் பற்றி விவரணப் படமெடுத்த இயக்குனர்களைச் சந்தித்தோம். எங்களுக்கு தெளிவு ஏற்பட்டவுடன் நேரடியாகச் செயலில் இறங்கினோம்'' என்று சொல்லிக்கொள்ள முடியும்?

'பம்பாய்' படம் பற்றிப் பேசும் தருணமொன்றில், "நிலவும் அமைப்புக்கு எதிரான படங்களுக்கும், நிலவும் அமைப்புக்கு ஆதரவான பிரசாரப் படங்களுக்கும் இடையில், தெருவில் இருக்கும் மனிதன் குறித்தும் படமெடுக்க முடியும். வாழ்வு அவன் மீது எறிகிற தீவிரமான குழப்பங்களிலும் அழிவுகளிலும் சிக்குண்ட அன்றாட மனிதன் குறித்து, அவன் வாழ்வு சார்ந்த அனுபவங்களினூடே அவன் முகத்துக்கு நேராக எதிர்கொள்ளும் அனுபவங்களிலிருந்து விரிந்த சித்திரத்தைக் காணமுடியும். இந்தக் குரலாக இருந்துதான் நான் பேசுகிறேன்" என்கிறார் மணிரத்னம். (Convesation with Maniatnam: 2012: Page: 156) இது முற்றிலும் அபத்தமான கோருதலாகவே இருக்க முடியும். 'ரோஜா' படமெடுக்க இந்திய ராணுவத்தின் ஒத்துழைப்புடன் செயல்படுகிறார். 'கன்னத்தை முத்தமிட்டால்' ஆய்வுக்காக மல்லிகைக்குப் போகிறார். 'பம்பாய்' படத்தின்

சமநிலையைக் காப்பாற்ற படு கொலையின் காரணகர்த்தாக்களான காவல்துறை மற்றும் இந்துத்துவத் தலைவர் கோருகிறபடி வெட்டுக் களைச் செய்கிறார். இத்தனையும் செய்துவிட்டு ஒருவர் நிலவும் அமைப்புக்குச் சார்பில்லாத, தெருவில் போகிற மனிதன் பற்றி, அவர்களது குரலாக நான் இருக்கிறேன் என்று கோரிக்கொள்வது எப்படிச் சாத் தியம்?

1991இல் வெளியான ஆனந்த் பட்வர்த்தனின் 'இன் த நேம் ஆப் காட்', 2004இல் வெளியான அனுராக் கஸ்யப்பின் 'பிளேக் பிரைடே', 2008 இல் ஸீளியான நந்திதா தாசின் 'ஃபிராக்' போன்ற படங்கள் பாப்ரி மஜீத், மும்பை, குஜராத் படு கொலைகளின் தோற்றுணர்கள், காரணகர்த்தாக்கள் யார் என்பது குறித்த துல்லியமான சித்திரத்தை நமக்குத் தருகிறது. இந்த மூன்று படங்களில் 'இன் த நேம் ஆப் காட்', அத்வானியின் ரதயாத்திரை விதைத்த இந்துமதவெறி உணர்வு நிகழ்ந்த காலத்திலேயே படம் பிடிக்கப்பட்ட வரலாற்று ஆவணம். அயோத்தியில் என்ன நடந்தது, பாப்ரி மஜீத் இடிப்பை ஆர்.எஸ். எஸ், பிஜேபி, பஜ்ரங்தள் போன்ற இந்துதத்துவ அமைப்புகள் எவ்வாறு திட்டமிட்டது என்பதனை அப்படம் சொல்கிறது. 'பிளேக் பிரைடே' படம், மும்பை படுகொலைகளின் முதல் கட்டமான 1991 டிசம்பர் சம்பவங்கள், அதனது இரண்டாவது கட்டான 1993 ஜனவரி குண்டு வெடிப்புகள் இரண்டினதும் சூத்திரதாரிகள் யார் என்பதனைத் தெளிவுபடுத்துகிறது. காவல்துறை விசாரணைகள், ஸ்ரீகிருஷ்ணா கமிட்டியின் அறிக்கையின் அடிப் படையில் அமைந்தது அப்படம். நந்திதா தாசின் 'ஃபிராக்' கோத்ரா ரயில் சம்பவத்தை அடுத்து அன்றைய குஜராத் முதல்வர் நரேந்திர மோடியினால் திட்டமிட்டு நடத்தப்பட்ட இஸ்லாமிய மக்களுக்கு எதிரான படுகொலைகள் குறித்த தரவுகளை அடிப்படையாகக் கொண்ட ஆவணம்.

மும்பையில் நடந்த 1992 கால கட்டப் படுகொலைகளை முன்னின்று நடத்தியவர்கள் சிவசேனா கட்சி யினரும் அவர்களது சக்தி சமாஜில் உறுப்பினர்களாகவிருந்த மும்பை காவல்துறையினரும் என்கிறது ஸ்ரீகிருஷ்ணா கமிஷன் அறிக்கை. பாப்ரி மஜீத் இடிப்பினையடுத்து வெற்றிக் கொண்டாட்டங்களில் ஈடுபட்ட சிவசேனா மற்றும் பிஜேபி அமைப்புக்களுக்கு எதிராகத் தமது எதிர்ப்பை அமைதியாகவே முஸ்லீம் மக்கள் காட்டினார்கள். அவர்களின் மீது படுகொலைகளை ஏவியவர்கள் சிவசேனா, பிஜேபி, மும்பை காவல்துறை என்கிறது அவ்வறிக்கை. மும்பைப் படுகொலைகளின் இரண்டாம் கட்டம், 1993 மார்ச் 12 ஆம் திகதி நிகழ்ந்த குண்டுவெடிப்பின் பின்பான படுகொலைகள். இந்தக் குண்டுவெடிப்பை மும்பை தாதாவான தாவூத் இப்ராகிம் மும்பை கிரிமினல்களின் ஆதரவுடன் திட்டமிட்டு நடத்தினார் என்கிறது அறிக்கை. பாப்ரி மஜீத் உடைப்புக்கும் மும்பை குண்டுவெடிப்புகளுக்கும் இடையிலான அரசியல் தொடர் பைக் காண்கிறது 'பிளேக் பிரைடே' திரைப்படம்.

'பம்பாய்' படம் குறித்துப் பேசும் போது தான் எடுத்த படங்களிலேயே அற்புதமான காட்சிரூப அழகு கொண்டது இப்படம்தான் என்கிறார் மணிரத்னம். சந்தேகமில்லை. காசர் கோடு, பொள்ளாச்சி, மழை பெய்து ஈரம் படர்ந்த மண், சிறு காடுகள், செங்கல் சூளை வீட்டிலிருந்து நள்ளிரவு மௌனத்தில் வெளியேறும் பெண், பம்பாய் ரயில் நிலைய வாசலில் தவிக்கும் காதலியைப் பின்னிருந்து தோன்றித் தொடும் காதலனைப் படம் பிடித்த ஒளித்து வைக்கப்பட்ட காமெரா நுட்பம், முதலிரவுக் கலவி, லயமிக்க பாடல்கள், கொஞ்சும் இசைத் தாரைகள் என பாதிப்படம் ஜனரஞ் ஜக சினிமாவுக்கே உரிய கிறக்கமான அனுபவத்தை தரத்தான் செய்கிறது. இப்பகுதிப் படம் புனைவு என்று ஏற்பதில் எந்தத் தயக்கமும் இல்லை. நெகிழ்ச்சியான ஜனரஞ்ஜகக் காதல் கதை எனும் அளவில், கண்டவுடன் காதல் மற்றும் கையைக் கீறி இரத்தம் கலப்பது எனும் அபத்தங்களோடு, முதல் பகுதிக் கதையே ஒரு முழுமை யான படமாகும் தகுதி கொண்டது என்றுகூட ஒப்ப முடியும். பம்பாய் கலவரங்களையும் அதனது சம்பவங் களையும் அரசியலையும் பேசும் பிற்பகுதிப் படத்தை புனைவு என்று எவரும் ஒப்ப முடியாது. எதனையும் புனைவில் சொல்லும் சுதந்திரம் எனக்கு உண்டு எனவும் இயக்குனர் கோர முடியாது.

படத்தின் பிரதான பகுதியும் இதுதான். தான் உருவாக்க விரும்பிய சிறிய பட்ஜெட் மலையாள மொழிப் படமும் இதுதான் எனவும் மணி ரத்னம் சொல்கிறார். எனில், வரலாற்றுக்கும் சம்பவங்களுக்கும் அவர் நேர்மையாக இருக்க முயற்சியெடுத்திருக்க வேண்டும், இல்லையா? படத்தின் சட்டகத்தில் 1992 டிசம்பர் 6 என பாப்ரி மஜீத் இடித்த திகதியும் பத்திரிக்கைகளின் தலைப்புகளும் குறிப்பாக இருக்கிறது. அடுத்த திரைச் சட்டகத்திலேயே தொழுகை நடத்தும் இஸ்லாமியர்கள் கலவரங்களில் இறங்குகிறார்கள். இது முதல் படுகொலைகள் தொடர் பான துவக்கக் காட்சி. 1993 ஜனவரி 5 எனத் திகதிபோட்டு இந்துக் கூலித் தொழிலாளிகள் கொல்லப்படுவது இரண்டாவது படுகொலைத்தொடரின் துவக்கக் காட்சி. கதாநாயகன், கதாநாயகியின் குடும்பத்தவர் வீட்டினுள் நெருப்புக் குண்டுகளை அவர்களே எறிகிறார்கள். இந்தத் துவக்கக் காட்சிகளின் பின்புதான் இந்துக்கள் தெருக்களில் இறங்கிக் கலவரங்களில் ஈடுபடுகிறார்கள். இது உண்மைக்குப் புறம்பான முற்றிலும் கற்பனையான காட்சிகள்.

முஸ்லீம்கள் சகிப்புத் தன்மை யற்றவர்கள் என்பதை உறவுகளை முன்னிறுத்தி படத்தின் முதல்பாதிப் புனைவில் சொன்ன மணிரத்னம், பிற்பாதியில் இந்துக்கள் சகிப்புத் தன்மை கொண்டவர்கள், முஸ் லீம்களின் படுகொலைத் தாக்கு தல்களுக்கு அவர்கள் பதில் தாக்கு தலைத்தான் செய்தார்கள் என்று வரலாற்றையும் சம்பவங்களையும் திருகலாக்கி முஸ்லீம்கள் சகிப்புத் தன்மையற்ற வன்முறையாளர்கள் என்று காட்சிரூப மொழியிலும் சொல்கிறார். 'பம்பாய்' படத்தில் புனைவை வரலாறாகவும் வர லாற்றைப் புனைவாகவும் மாற்றியது தான் இந்திய சினிமாவுக்கான மணிரத்னத்தின் 'பங்களிப்பாக' இருக்கிறது. ❍

↘ சேரலாதன்

தொடர்

தமிழ்த்திரை

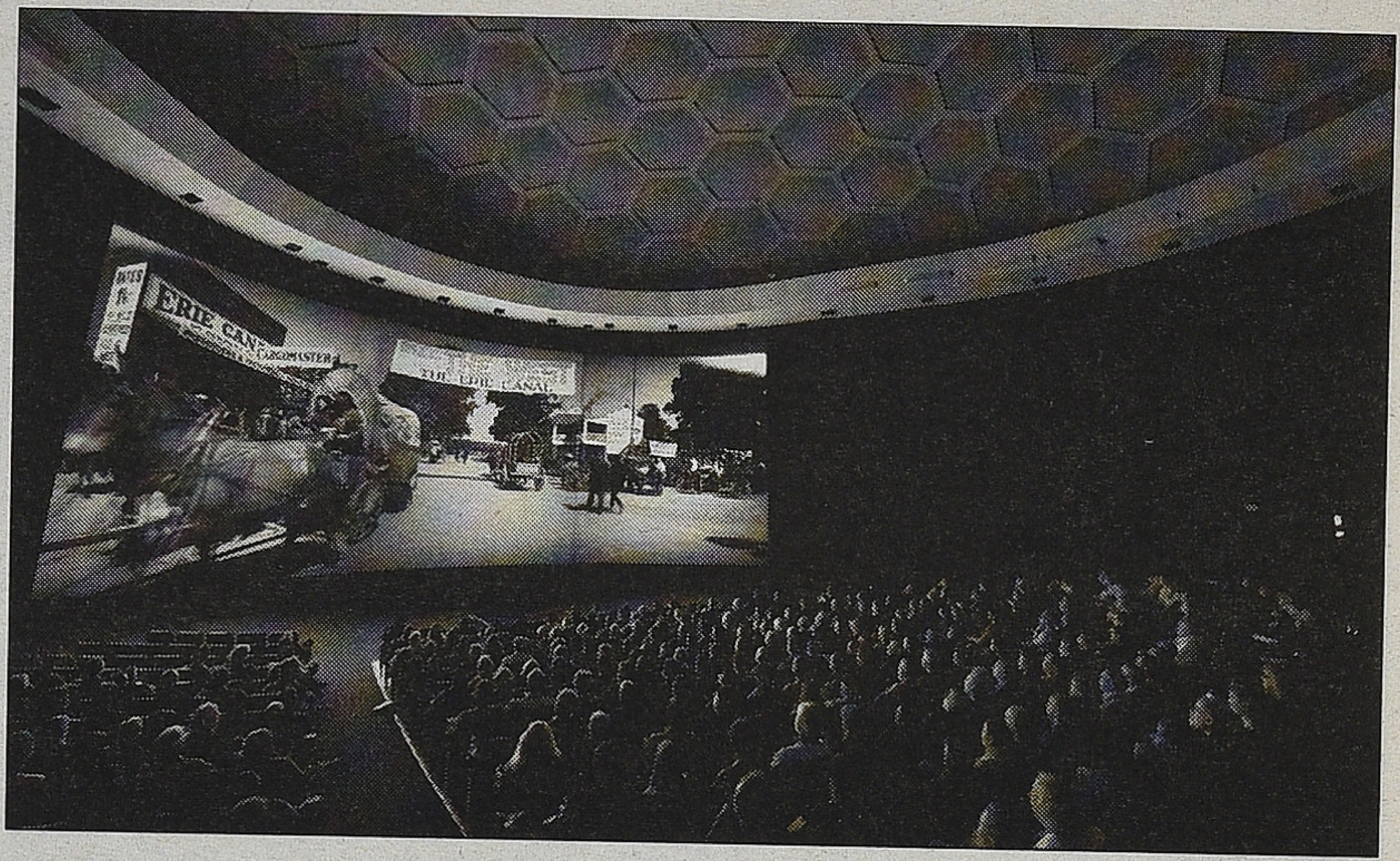
தமிழ்த் திரைப்படம் என்பது ஐரோப்பியத் தொழில்நுட்பத்தினைத் தன்வயப்படுத்திக் கொண்டு தமிழ் நிலத்திற்கேற்றார்போல் முகிழ்த்த வடிவமே ஆகும். இதனை ஓர் எடுத்துக்காட்டு கொண்டு விளங்கிக் கொள்ளலாம். இந்த நிலத்திற்குத் தொடர்பே இல்லாத ஆங்கிலேயர் வந்தபின்பு 'ரொட்டி' ஓர் உணவு வகை என்பது நம்மவர்களுக்குத் தெரிய வந்தது. அதனை அப்படியே உணவாக எடுத்துக்கொள்ளாமல், உடல் காய்ச்சலால் அவதிப்படும் தருணங்களுக்கேரிய உணவாக மாற்றிக்கொண்டது தமிழச் சமூகம். இவ்வாறு உள்வாங்கி செரித்து, தனக்கேற்றாற் போன்று மாற்றித் தக்கவைத்துக் கொள்வதே உயிர்த் துடிப்புள்ள சமூகங்களின், மக்களின் செயல்பாடாகும். 'காலனியம்' தொடர்பான உரையாடல்களின் போது 'அறிஞர் தொ. பரமசிவம்' அவர்கள் குறிப்பிடும் எடுத்துக் காட்டே 'ரொட்டி'. தமிழ்த் திரைப் படமும் ஒரு விதத்தில் அப்ப்டித்தான். எனவே அதனை விளங்கிக்கொள்ள 'ரொட்டி' தெரிந்தால் மட்டும் போதாது, ரொட்டி காய்ச்சலுக்கே உரிய உணவாக எவ்வாறு மாற்றப் பட்டுள்ளது என்பதைக் குறித்த புரிதலும் இருந்தால் மட்டுமே தொடக்கப் புள்ளியாவது கிடைக்கும். இந்தப் பகுதியில் தமிழ்த்திரையில் பாடல்கள் பெறும் இடம் குறித்துக் காண்போம்.

தமிழ்த்திரையில் பாடல்கள் என்பது வெறுமனே பாட்டை மட்டும் குறிப்பதில்லை. மாறாக இசை, பாட்டு, நடனம் என்னும் மூன்றின் தொகுப்பாகவே நினைவுக்கு வரும். இது ஆச்சர்யமான ஒன்றுதான். எனவே பாடல்களின் பங்கு குறித்து அறிவதற்கு மேற்கூறிய மூன்றின் வழியாக வந்தடைய வேண்டியுள்ளது. ஒலி, ஓசை, இசை என்னும் தமிழின் மூன்று சொற்களும் ஒருவித ஒத்திசைவை கொண்டிருப்பதோடு அவற்றின் அடுத்தடுத்த கட்ட பரிமாணங்களைக் குறிப்பதாகவும் உள்ளதைக் காணலாம். தனி உயிரிலிருந்து தொடங்கும் அந்தப் படிநிலை சமூக உயிர்களின் கூட்டுச் செயல்பாடு வரை நீள்கிறது. தான் எழுப்ப முடிந்த ஒலியை ஒரு வரைமுறைக்குட்படுத்தப் படும் போதே அது ஒரு மொழிக்கான அடிக்கல்லாக மாறுகிறது. தன்

மூலமும் கருவிகளின் மூலமும் தனித்த, புதிய ஒலிக்கோர்வையினை கண்டடைந்தது முதலே கலைகள் வளர்ச்சியுற்றன எனலாம். (இசை மனிதர்களை ஒடுக்கிய, கட்டுப் படுத்திய முதல் காரணி என்றும் கொள்ளலாம். அது மிகையில்லை) ஆனால், தனித்த உயிர்கள் சேர்ந்திருக்க வேண்டிய சூழல் ஏற்படுகையில் இசையே அவர்களை இணைக்கும் சங்கிலியாக இருந்துள்ளது. கூட்டுச்செயல்பாடு, கூட்டுணர்வு, கூட்டுப்புரிதல் என்பன போன்ற பல கூட்டு வடிவங்களுக்கான மையநாண் இசையே ஆகும். அதனால்தான் கூட்டாகப் பிறரை செயல் படுத்துகின்ற இறுக்கமான, அதிகார வடிவங்களான எல்லா நிறுவனங்களின் செயல்பாடுகளும் கூட 'இசை' கொண்டே தொடங்குவதைப் பார்க்க முடியும்.

'பாடல்' என்பது மொழியின் ஆகச் சிறந்த சாறாகும். மொழியின் சாத்தியங்களின் எல்லையினை பன்மடங்காக விரிக்கும் வல்லமையுடையதாயிருக்கிறது; சொற்களின் கோவை போல தோன்றினாலும் பாடலின் இயக்கம் நிகழும் போதெல்லாம் அது மக்களை தனித்த தன்னிலைகளில் இருந்து கூட்டுத்தன்னிலைகளாக மாற்றும் வேலையினை செய்துகொண்டே இருக்கும். மேலும், பாடலில் மொத்த பொருண்மையிலும் எதிர்நிலை ஏற்படும் அளவு இடைச்செறுகலோ சிதைத்தலோ செய்வது கடினம். இந்தப் புள்ளியிலிருந்து நாம் நோக்கும் போதுதான் இசை, பாடல் என்னும் வடிவங்கள் தனிஉயிரியினை சமூக உயிரியாக, கூட்டு உயிரியாக மாற்ற உதவுவதை எளிதாக விளங்கிக் கொள்ள முடியும். ஆனால், இதற்கு நேர்மாறாக உள்ளதுதான் ஐரோப்பிய தொழிற்புரட்சிக்கு பின்பு உலகில் அறிமுகமான 'உரைநடை வடிவம்'. எந்திரமயமாக்கலையினை ஒட்டி ஐரோப்பிய சமூகத்தில் உருவான அல்லது உருவாக்கப்பட்ட எண்ண ஓட்டம் தான் 'தனியன்' (Individual) என்பதாகும். சமயங்கள் மந்தையாக மக்களை நடத்தியதற்கு மாற்றான கலகக்குரல் போல் தோன்றினாலும் உண்மையில் 'தனியன்' என்பதான குரலின் பயனை அறுவடை செய்தது என்னவோ தொழில்புரட்சியின் விளைவாக உருவாகியிருந்த புதிய முதலாளித்துவ சமூகம்தான். ஊரில் உள்ள வீடு, தோட்டம், உறவு, வழி பாட்டுத் தலம் என அனைத்து அம்சங்களோடும் பிணைக்கப்பட்டிருந்த மனிதரை 'தனியன்' ஆக்கியதன் மூலம் எளிதாக புதிது புதிதாக பல்வேறு இடங்களில் தொடங்கப்பட்டுக் கொண்டிருந்த தொழிற்சாலைகளுக்கான 'கூலிகள்' ஆக கொண்டு செல்வது எளிதாக சாத்தியமானது. உரைநடை வடிவமும் அதை ஒத்த விதத்தில்தான் அறிமுகமானது. கதை சொல்லுதல், கதை நிகழ்த்துதல், கதையினை இசைத்தல், இசைத்தல், பாடுதல் என அனைத்துமே கூட்டுச்செயல்பாட்டினையே அடித்தளமாகவும் நோக்கமாகவும் கொண்டிருக்க உரைநடையோ அதற்கு நேர் மாறாக கூட்டு உயிரியினை தனித்த உயிரியாக மாற்றிக்கொண்டிருந்தது. உரைநடை பரவலாக்கப்பட்ட பின்பு அறிமுகமான இலக்கிய வடிவங்களான புதுக்கவிதை, சிறுகதை, நாவல் என அனைத்துமே பிரதிக்கும் வாசிக்கின்ற தனியருக்குமான உறவை மட்டுமே கொண்டிருந்தன.

தமிழ்ச்சமூகம் நீங்கலாக பிற சமூகங்களில் எல்லாம் பாடல் மரபும் பாடுபவரைக் கொண்டாடும் பண்பும் உள்ளதைக் காணலாம்.



இங்கு பாடல்கள் என்பதே பக்திப் பாடல்கள் என்பதாக குறுகிப் போனதையும் அறியலாம். தமிழ் நாட்டுக்கு வெளியே எங்கு செல்கையிலும் அங்கு தெருமுனைகளில் நிகழ்கின்ற ஏதேனும் போராட்ட வடிவங்களை பாருங்கள். அது எந்த வகையான அரசியலாக இருந்தாலும் பாடலின்றி இருக்காது. இங்கோ இன்று அதற்கு நேர்மாறாகவே உள்ளது. நாடகங்களில் கேட்டுக் கொண்டிருந்த பாடல்களும் நாடகங்கள் அருகிப்போனபோது அவ்வாறே ஆனது. உலகின் பிற பகுதிகளில் எல்லாம் பாடல் மரபு உயிருடன் இருக்க, உரைநடையினை ஏற்றுக்கொண்டதையும் காண முடியும். இங்கு மிக நீண்ட நாட்டுப்புற / நாட்டார் பாடல் மரபையும் செவ்வியல் பாடல் மரபையும் கொண்டிருந்த தமிழ்ச் சமூகம் தனது மரபை விட்டு விலகத் தொடங்கியது.

புதுக்கவிதை, சிறுகதை, நாவல் போலவே திரைப்படமும்கூட ஐரோப்பிய வடிவம்தான். ஆனால், திரைப்படம் மற்றவற்றிலிருந்து மாறாக தனியராக வருபவரை பொதுவான கூட்டாக சிலமணி நேரம் தக்கவைக்கிறது. அதனால் தான், அது தேவைப்பட்டதால்தான் தமிழ்ச்சமூகம் திரைப்படத்தை தனக்கானதாக கண்டடைந்தது. தமிழ்ச்சமூகத்தின் கூட்டு நனவிலியோடு தமிழ்த் திரைப்படம் உறவு கொண்டுள்ளதை அறிவோம். அவ்வாறே தமிழ்ச்சமூகம் தனது ஓர்மையினைத் தொடரும், தக்க வைக்கும், புதுப்பிக்கும், ஊடகமாக தமிழ்த்திரையினை கொண்டிருப்பதும் நாம் அறிந்ததே. அதனை இன்னும் ஆழமாக நோக்கினால் நமது நினைவு அடுக்குகளில் திரைப்படம் என்னும் அலகு கொண்டு தேடத்தொடங்கும் பொழுது பெரும்பாலும் முதலில் வருவது பாடல்கள்தான்; மிகுதியும்கூட. காட்சிகளையும் வசனங்களையும் இணைப்பாக மட்டுமே கொண்டிருந்தன. தமிழ்ச்சமூகம் பாடல்களைக் கொண்டே திரையினை தனக்கான தமிழ்த்திரையாக கட்டமைத்துள்ளதைக் காணலாம்.

(எம்.ஜி.ஆரை விளங்கிக்கொள்வது எப்படி என்ற கட்டுரையினை வாசித்ததில் எம்.ஜி.ஆர். படப்பாடல்கள் பற்றி ஏன் எதுவுமே சொல்லப்படவில்லை என்ற கேள்வியை பலர் எழுப்பியுள்ளனர். அவ்வாறே பிற திரைநிலங்கள் எல்லாம் தனது மொழி பேசுபவரை மட்டுமே நாயகராக கொண்டுள்ள மூடுண்ட தன்மைக்கு மாறாக தமிழ்த்திரை நிலம் 'பிற' என சொல்லமுடியாதபடி அனைவரையும் தனது வெளிக்குள் அனுமதித்திருப்பதையும் அங்கீகரித்திருப்பதையும் குறித்த பகுதியில் ஜீவா பூனம்பாஜ்வா என்ற பதத்தில் பூனம்பாஜ்வா யார்? அவர் இடம் பெற்ற பாடல் ஏதேனும் ஒன்று சொல்லுங்கள் என்றே பலரும் கேட்டனர்.)

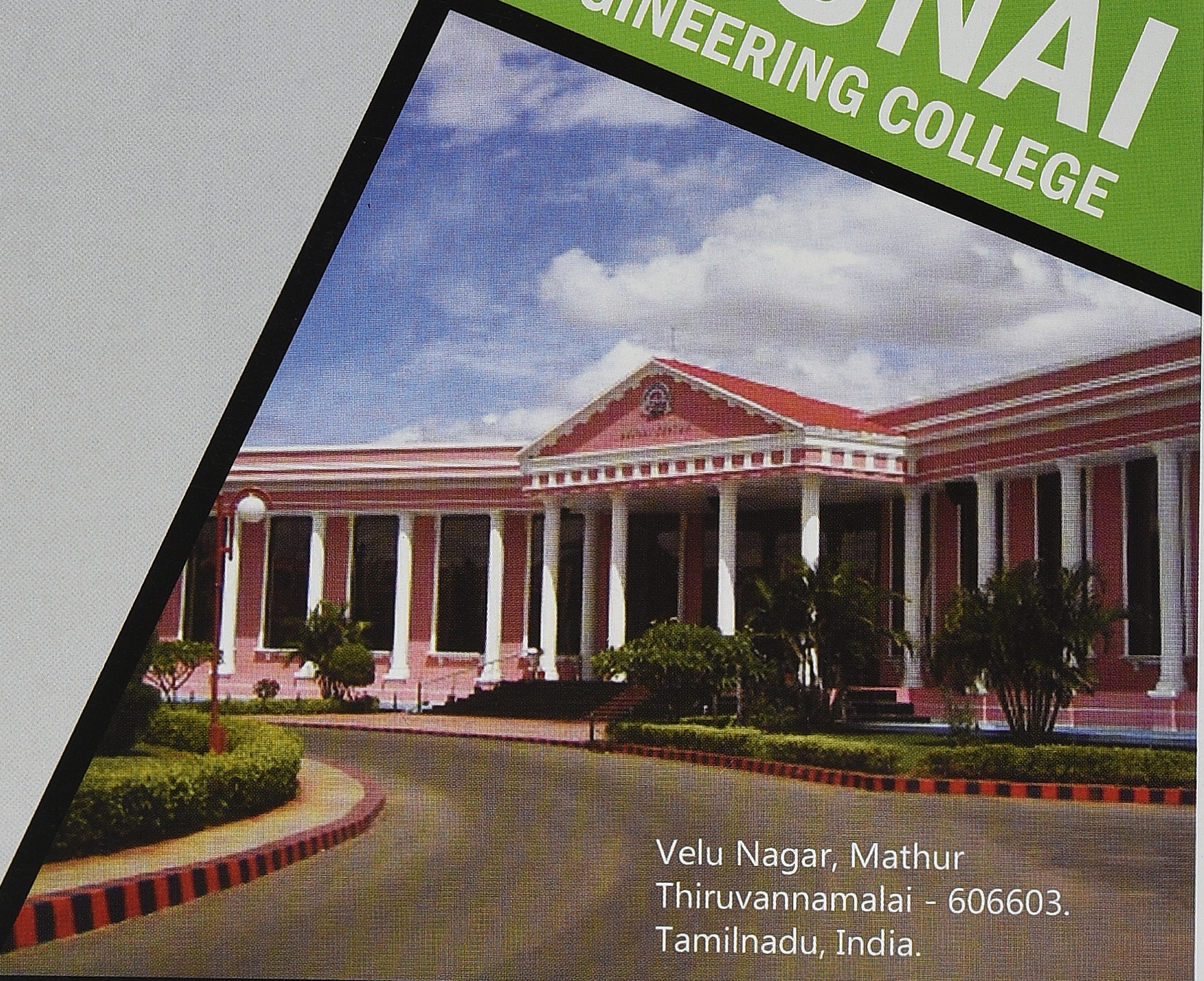
மொத்தத்தில் பாடல்களின் வழி கட்டப்பட்ட மாலையாகவே தமிழ்த் திரை உள்ளதோ எனத் தோன்றுவது இயல்பு. இதனை இப்படி பார்க்கலாம். நமக்கு அறிமுகமான 'உலக' சினிமாக்கள் போல் அல்லது வெளிநாடுகளின் விழாக்களுக்கு தமிழ்ப் படங்களை அனுப்பும்போது பாடல்களை நீக்கிவிட்டு அனுப்பும் பிரதிபோல 'மட்டுமே' தமிழ்த் திரைப்படங்கள் இருந்திருந்தால் அது ஒருபோதும் மக்கள் கலையாக பரிணமித்திருக்காது என்பது சட்டென நமக்குப் புரியவரும். உண்மைதான், இலக்கிய வடிவங்கள் அடைந்துள்ள எல்லை போல, 'சிலரது' செயல்பாடாகவே நின்றிருக்கும். பாடல்கள் உள்ளீடாகக் கொண்ட திரைப்படங்கள் என்பது ரொட்டியை தனக்கானதாக மாற்றியது போன்ற சமூகச் செயல்பாட்டின் விளைவே ஆகும். தமிழில் மட்டுமா? இந்தியத் துணைக்கண்டத்தில் பிற பகுதிகளிலும் உள்ளதே என சிலர் 'அந்த' ஆயுதம் கொண்டு இதனை உடைக்க முயல்வர். உண்மையில் இந்தியத் துணைக்கண்டம் முழுவதும் உள்ள கூறுகள், அறிவு முறைமைகள், பண்பாட்டு வேர்கள் இருவகையான உறவு கொண்டவை. ஒன்று தமிழைப்போல தொல்சமூகத் தன்மைக் கொண்டவை. மற்றொன்று வடமொழி சார் நிறுவனத்தன்மை கொண்டவை.

இப்பொழுது நமக்கு முன் இரு கேள்விகள் எழுகின்றன. பாடல்களுடன் கூடிய தமிழ்த் திரைப்படங்கள் ஐரோப்பிய திரைப்பட இலக்கணத்தின் படி நோக்குகையில் திரைப்படமாகவே கருதப்பட முடியாதவை. அப்படியானால் இதனை எந்த அடிப்படையில் அணுகுவது, ஆராய்வது? அதனைவிட மிக முக்கியமான மற்றொரு கேள்வி தமிழில் மட்டும் ஏன் திரைப்படங்களுக்கு பாடல்கள் தவிர்க்க முடியாத கச்சாப்பொருளாக இருக்கின்ற அவசியம் என்ன? அடுத்த இதழில் தொடர்வோம்...

(இந்திய ஒன்றியத்தில் பல மொழிகளில் வருடந்தோறும் பாடல்கள் இல்லாத சில படங்கள் வெளிவருவதும், வெற்றி பெறுவதும் இயல்பாகவே இருக்கையில் தமிழ்த் திரையில் மட்டும் அது சோதனை முயற்சியாக மட்டுமே தொடர்வது ஏன்?)

Owned & Published by: V.M.S. Subagunarajan, Published from 16/25, Ramaniyam Anantha Kuteer, IInd Seaward Road, Valmiki Nagar, Thiruvanmiyur, Chennai 600 041. Ph: 044 4202 0386, Printed by S. Rajan at Barani Offset Printers, 77, Venkatathiri Street, Kosapet, Chennai 600 012.
Editor: V.M.S. Subagunarajan

ARUNAI ENGINEERING COLLEGE



COURSES OFFERED

BACHELOR OF ENGINEERING

- Mechanical Engineering
- Computer Science and Engineering
- Electrical and Electronics Engineering
- Electronics and Communication Engineering
- Electronics and Instrumentation Engineering
- Civil Engineering

BACHELOR OF TECHNOLOGY

- Information Technology
- Chemical Engineering
- Industrial Bio Technology

MASTER OF ENGINEERING

- CAD / CAM
- Computer Science
- Applied Electronics
- Power Electronics & Drives
- Master of Computer Applications

- MCA

Velu Nagar, Mathur
Thiruvannamalai - 606603.
Tamilnadu, India.

Phone No. +91 4175 255101 | 255102 | 255103

Email: arunai@md2.vsnl.in

KAATCHIPPIZHAI Tamil Monthly April 2014 | RNI No.TNTAM/2013/48864 | TNTAM 20847-23.10.2012
Postal Registration No.TN/CC(S)DN/464/13-15 | Date of Published 28.03.2014

www.bloomchennai.com

இனி ஒவ்வொரு குடும்பத்திலும்
மலரட்டும் மழலைச் செல்வம்...

bloom கருத்தரிப்பு மையம்

குழந்தையில்லையே என்ற கவலை இனியும் வேண்டாம். இன்றே ப்ளூம் கருத்தரிப்பு மையத்திற்கு வாருங்கள். உலகத்தரமிக்க செயற்கை கருத்தரிப்பு மருத்துவத் தொழில்நுட்பத்துடன் கூடிய இந்த மையத்தின் வல்லுநர்களாகிய நாங்கள் உங்கள் குறையை அக்கறையுடன், அறிவியல் பூர்வமாக ஆராய்ந்து அதற்குரிய சிகிச்சையை அளிக்க காத்திருக்கிறோம்.

உங்கள் குடும்பத்தின் குதூகலம் இனி வெகு தூரத்தில் இல்லை!

pumpkinideas.in

செயற்கை கருத்தரிப்பு மருத்துவ சிகிச்சைகள்

IUI | IVF | ICSI | Semen Banking | Surrogacy
Embryo/Oocyte Freezing | Sperm Donation

ப்ளூம் கருத்தரிப்பு மையம்

கே.எம். சிறப்பு மருத்துவமனையின் ஓர் அங்கம்
453/454, ஆர்.கே.சண்முகம் சாலை
கே.கே.நகர், சென்னை - 600 078
தொலைபேசி: 4353 0444 / 555 / 666 / 777 / 888

செயற்கை கருத்தரிப்பு சிகிச்சையின் வெற்றி தனி மனித மற்றும் மருத்துவக் கூறுகள் சார்ந்ததாகும்.